



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

### Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

### About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



## A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

## Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

- + *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
- + *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
- + *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
- + *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

## À propos du service Google Recherche de Livres

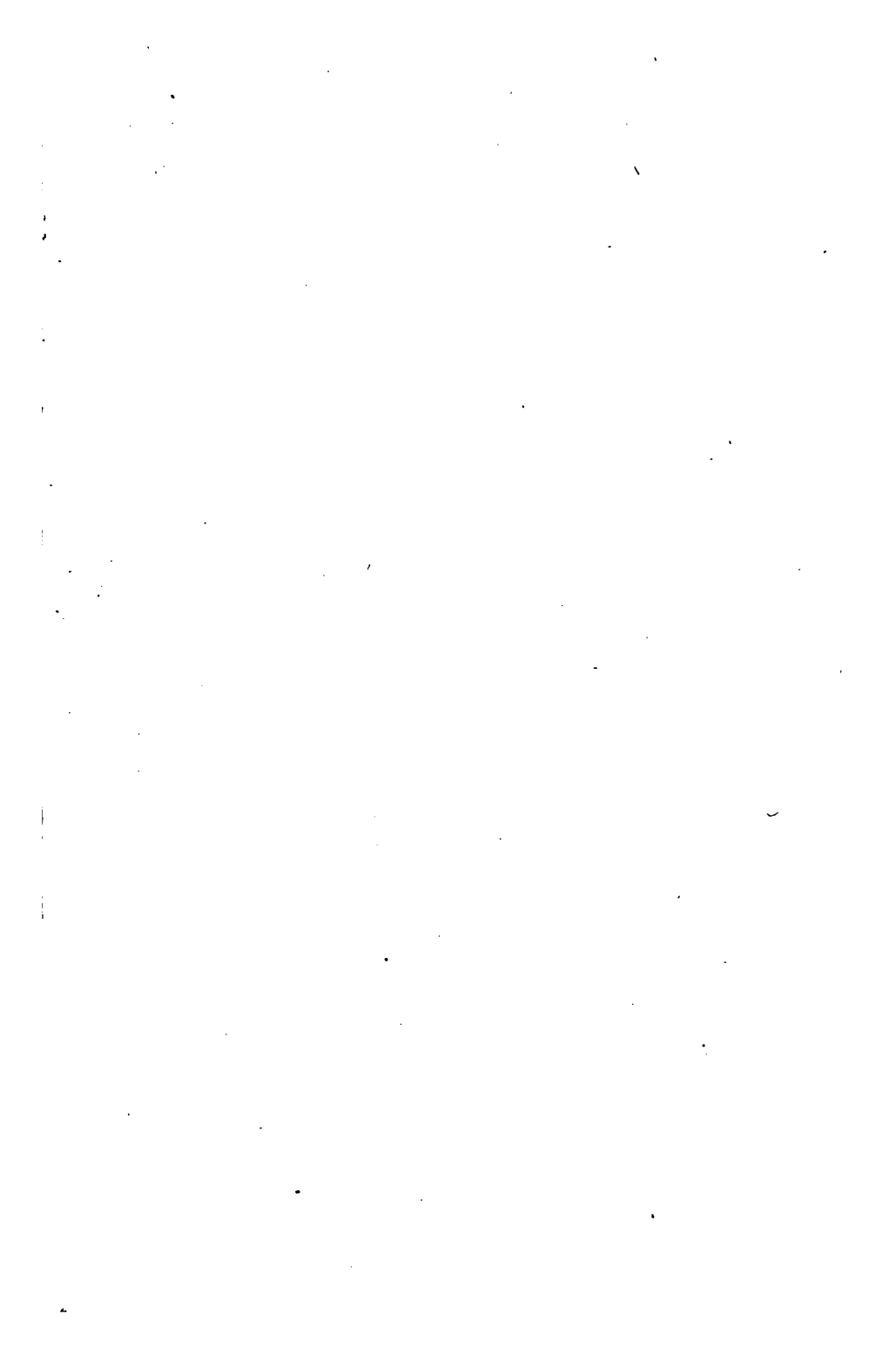
En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse <http://books.google.com>

GIFT

GIFT OF  
Prof. C. C. Cushing

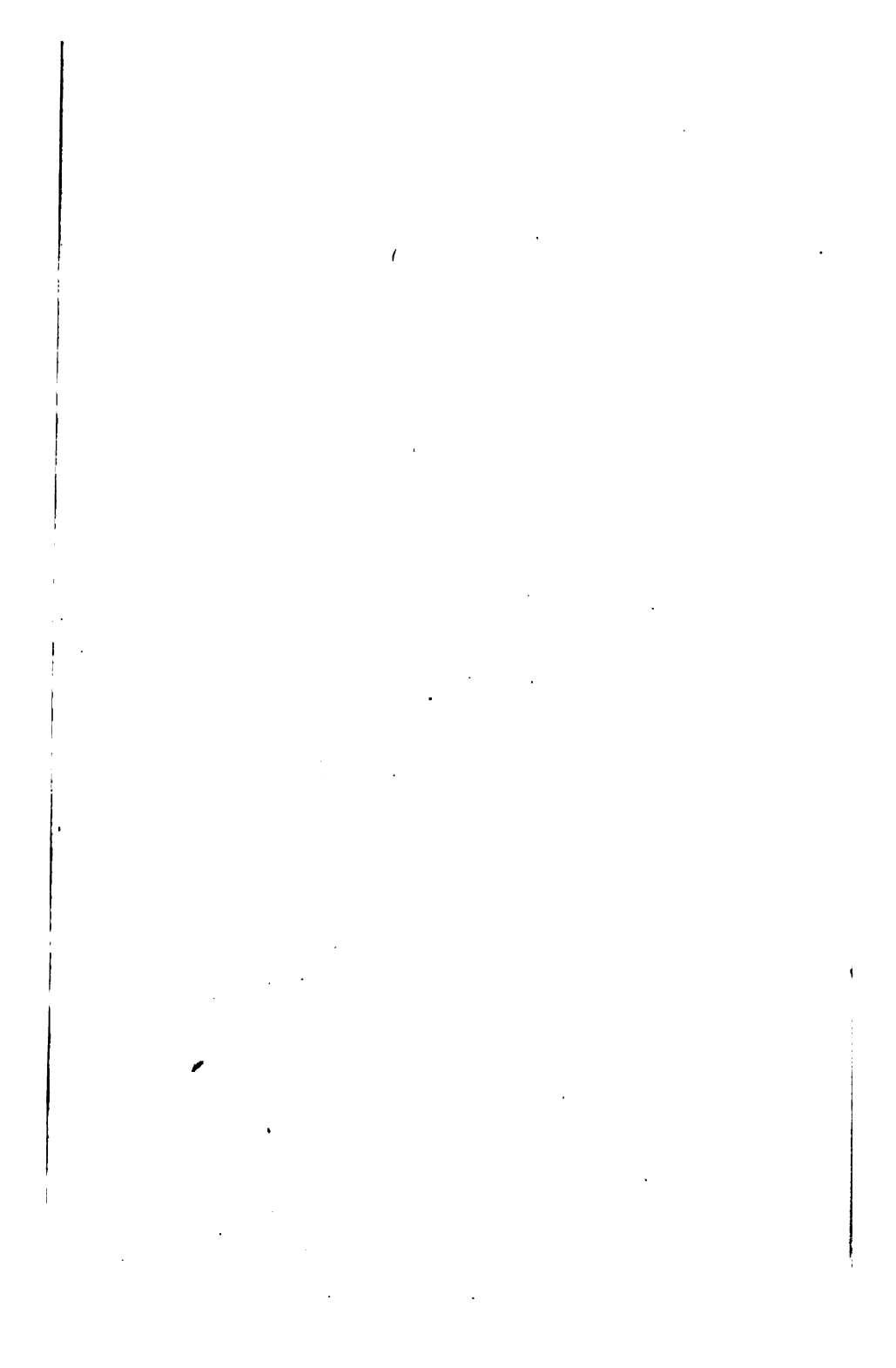


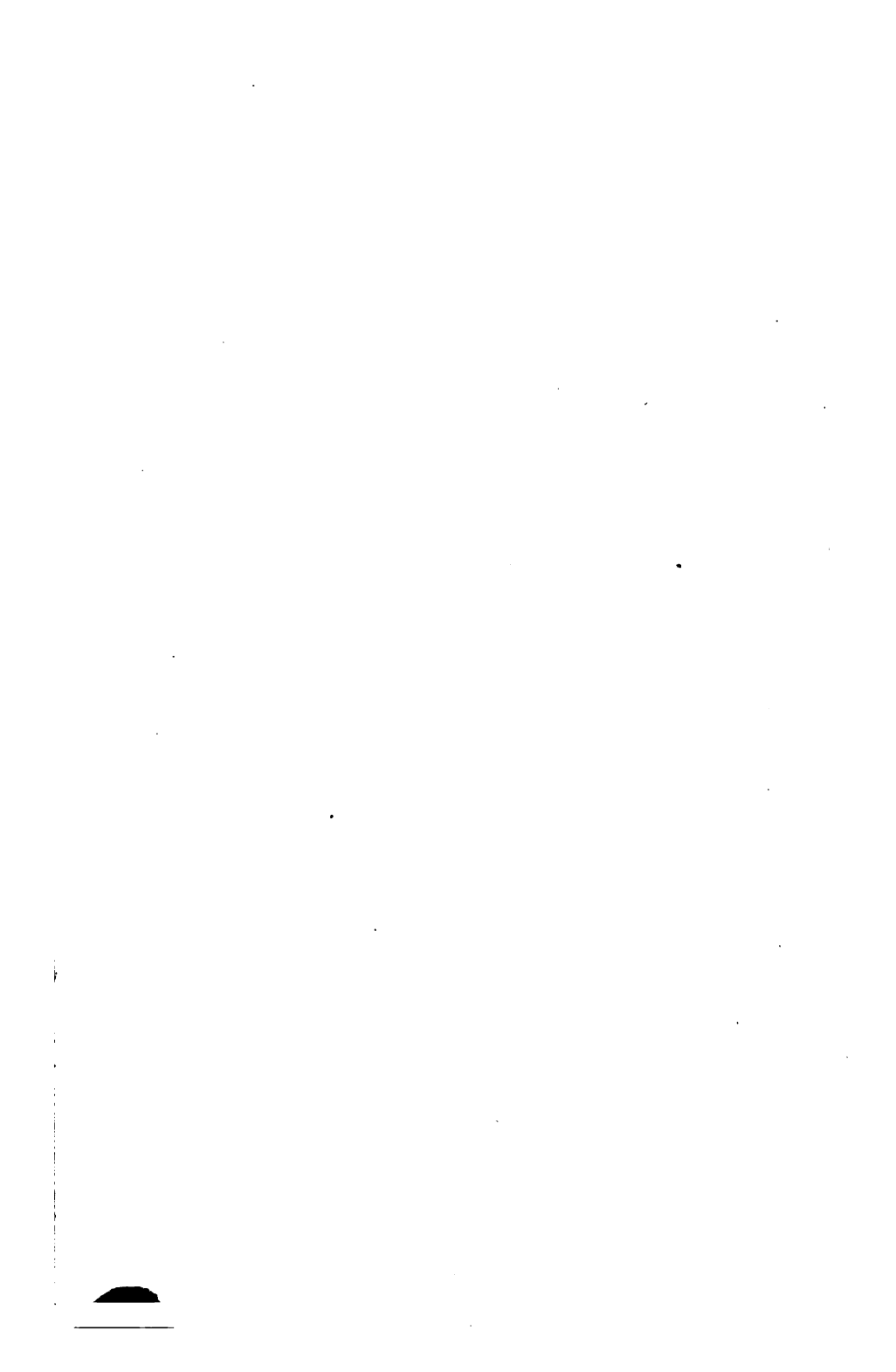
EX LIBRIS











P.P. 1/2 p

# LYCÉE

ou

## COURS DE LITTÉRATURE

ANCIENNE ET MODERNE.

---

PARIS. — IMPRIMERIE DE BOURGOGNE ET MARTINET,  
rue Jacob 30.

UNIV. OF  
CALIFORNIA

# LYCÉE

OU

## COURS DE LITTÉRATURE

ANCIENNE ET MODERNE

PAR J. F. LA HARPE,

PRÉCÉDÉ D'UNE NOTICE HISTORIQUE

PAR LÉON THIESSE,

*Indocti discant, et audent magistri perire.*

TOME XII.



PARIS.

P. POURRAT FRÈRES, ÉDITEURS,

RUE DES PETITS-AUGUSTINS, 5.

Et chez les Libraires et aux Dépôts de Pittoresques de la France  
et de l'étranger.

M DCCC XXXIX.

TO VIRU  
AIRPORT LIAISON

PQ226

L24

1838

v.12

100% of the way to P. C. Smith - 7

**COURS**  
**DE**  
**LITTÉRATURE**  
**ANCIENNE ET MODERNE**

—————  
**TROISIÈME PARTIE.**

**DIX-HUITIÈME SIÈCLE.**

—————  
**SUITE DU LIVRE PREMIER.**

**POÉSIE.**

—————  
**CHAPITRE IV.**

**DES TRAGIQUES D'UN ORDRE INFÉRIEUR.**

—————  
**SECTION PREMIÈRE.**

**Théâtre de Crébillon.**

Je vais parler d'un homme dont le nom fut pendant bien des années le mot de ralliement d'un parti nombreux, qui, ne pouvant souffrir et encore moins avouer la prééminence de Voltaire, ne trouvait pas de meilleur moyen de s'en venger



que de prodiguer des hommages affectés à un talent si inférieur au sien. Ce parti, protégé par le crédit, par les passions et les intérêts d'hommes puissans ou irrités, eut long-temps une grande influence; il disposait de la voix des uns ou du silence des autres; il entraînait ou intimidait : il est aujourd'hui à peu près anéanti. Mais, après que le temps a ramené la justice, il reste à la constater dans l'histoire littéraire, et cette justice doit être d'autant plus complète, qu'elle a été plus tardive et plus combattue. Il faut la rendre doublement instructive, d'abord en faisant voir que la concurrence long-temps établie entre Crébillon et Voltaire, et surtout la préférence donnée au premier, étaient le scandale du goût et de la raison; ensuite en mettant au grand jour les motifs de cette aveugle partialité et les ressorts qu'elle a mis en œuvre.

Je sais qu'une génération se souvient rarement des injustices d'une autre, et le dégoût m'aurait peut-être éloigné moi-même d'en rechercher les traces dans une foule de brochures oubliées; mais les éditeurs de Crébillon m'ont dispensé de cette peine; ils ont pris celle de rassembler dans ses œuvres les éloges follement exagérés dont elles avaient été l'objet; ils ont pris à tâche de conserver ces monumens honteux de l'esprit de parti. Il n'y a personne qui n'ait dans sa bibliothèque les œuvres de Crébillon, quoiqu'il soit très-difficile

de les lire. C'était donc mettre sous les yeux de tout le monde des diatribes dont les principes sont aussi faux que le style en est mauvais; et puisqu'on a voulu propager l'erreur et le mensonge, il n'est pas inutile de les extirper jusqu'à la racine, et d'y substituer la vérité.

Crébillon a fait exception à cette maxime généralement vraie, que le génie poétique est celui de tous qui est le plus prompt à se déceler : le sien ne se montra que fort tard, et il fallut même l'en avertir. Il avait plus de trente ans, et n'avait encore songé qu'à suivre le palais, lorsqu'on l'engagea à travailler pour le théâtre. Son coup d'essai fut *Idoménée*, qui eut quelque succès, et qui devait en avoir, si on ne le compare qu'aux autres pièces du temps, à celles de La Chapelle, de La Grange, de l'abbé Abeille, de Bélin, de mademoiselle Bernard, et autres, qui fournissaient des nouveautés à la scène française depuis qu'elle avait perdu Racine, et avant qu'elle eût acquis Voltaire. C'est dans cette époque intermédiaire que parut Crébillon au commencement de ce siècle; et certes ce n'était pas le temps de se rendre difficile sur le début d'un poëte dramatique.

Le sujet d'*Idoménée* est tragique; c'est la situation cruelle d'un père qu'un vœu imprudent oblige d'immoler son fils. La difficulté était de créer une intrigue, et de varier les effets de cette situation qui doit durer pendant cinq actes. L'in-

trigue d'*Idoménée* est fort mauvaise, mais elle ne l'est pas plus que presque toutes celles qu'on faisait alors. Ce sont de ces froids amours de roman, de ces rivalités qui ne produisent rien que des conversations langoureuses, et l'on ne saurait trop redire que c'était le fond de presque toutes les pièces du temps, la ressource banale de tous les auteurs, jusqu'à ce que Voltaire vint relever notre théâtre. Dans un résumé succinct qu'il fit paraître quelque temps après la mort de Crébillon, il s'exprime ainsi sur *Idoménée* : « L'intrigue » en était faible et commune, la diction lâche, et » toute l'économie de la pièce trop moulée sur ce » grand nombre de tragédies languissantes qui » ont paru sur la scène et qui ont disparu. » Ce jugement est juste sans être sévère : il y a même de l'indulgence à dire de la versification d'*Idoménée* qu'elle est *lâche* ; elle est excessivement vicieuse, et l'auteur y montrait déjà cette ignorance totale de la langue, dont il ne s'est jamais corrigé. Les éditeurs, qui ont été chercher la plupart de leurs matériaux et de leurs pièces justificatives dans les feuilles d'un journaliste connu surtout par une haine furieuse contre Voltaire, haine qui suffirait seule pour infirmer son opinion, nous rapportent tout au long un fragment de ces feuilles où il se fait juge contre Crébillon et Voltaire, et s'écrie à propos d'*Idoménée* : *Comment peut-on dire que l'intrigue de cette pièce soit*

*faible et commune ? Qu'on la lise , et qu'on juge. La lire est la seule difficulté : il n'y en a pas beaucoup à juger. Toute cette intrigue consiste dans la rivalité d'Idoménée et de son fils Idamante, tous deux amoureux d'une Érixène, fille de Mérion , prince qui a disputé le sceptre de la Crète à Idoménée, et que celui-ci a fait périr. Assurément rien n'est plus commun qu'une pareille intrigue, et si l'on ajoute qu'elle ne produit pas le moindre incident, il est clair qu'elle est très-faible. Il y a plus : elle est très-déplacée et très-mal conçue. On a peine à supporter qu'un roi de l'âge d'Idoménée, quand la colère des dieux dévaste ses états, quand la peste dévore ses sujets, quand il s'agit, pour les sauver, de sacrifier son propre fils, nous occupe pendant cinq actes de ses inutiles amours pour une princesse dont il a tué le père, et dont son fils est aimé ; que, dans la même exposition où il nous trace les malheurs de la Crète et les siens, il dise tranquillement à Sophronyme :*

Tu n'auras pas toujours cette même pitié,  
Quand tu sauras les maux dont le destin m'accable.  
Et que *l'amour a part à mon sort* déplorable.

*L'amour a part à mon sort !* Sur un seul vers de cette espèce, on peut juger de cette espèce d'amour. Il n'y a point de sujet qu'on ne rendit glacial avec cet amour et avec ce style :

Croirais-tu que mon cœur, nourri dans les hasards ,

N'a pu de *deux beaux yeux* soutenir les regards,  
 Et que j'adore enfin, *trop facile et trop tendre*,  
 Les restes de ce sang que je viens de répandre ?

SOPHOCLYME.

Quoi, seigneur, vous aimez ? et parmi tant de maux...

IDOMÉNÉE.

Cet amour, dans mon cœur, s'est formé *dès Samos*.

Ce qu'il y a de plus étrange, c'est que, pour se défaire de cet amour, il n'a rien imaginé de mieux que de tuer le père de celle qu'il aimait. J'espérais, dit-il,

Dans le sang du père d'Érixène,  
 J'espérais étouffer mon amour et ma haine.  
 Je m'abusais : mon cœur, par un triste retour.  
 Défait de son courroux, n'en eut que plus d'amour.

Quand on entend Idoménée, dans les circonstances où il se trouve, raisonner sur ce ton de *cet amour formé dès Samos*, et de *ce cœur qui, défait de son courroux, n'en a eu que plus d'amour*, quel est l'homme qui, avec un peu de bon sens, ne s'aperçoit aussitôt que ce qu'on appelle si ridiculement de l'amour n'est autre chose ici qu'une espèce de vieille convention, un protocole usé, qui obligeait tout héros de tragédie de se dire toujours amoureux, comme le héros de Cervantes se croyait obligé d'avoir une dame de ses pensées ? Et cette mode a duré cent cinquante ans !

Le bon goût n'a pas assez de sifflets pour la poursuivre jusqu'à ce qu'elle ne reparaisse plus.

Et que produit ce bel amour? Rien autre chose que des lamentations insipides entre le père et le fils, des reproches mutuels, un ennuyeux étalage de sentimens alambiqués; le tout en vers qu'on me dispensera de citer, sur le peu que je viens de dire. Idamante se tue quand il faut finir la pièce. Pour ce qui est d'Érixène, elle a eu soin de nous dire, dans la scène précédente, qu'elle allait quitter la Crète :

Heureuse si sa mort prévenait sa retraite.

N'est-ce pas là dénouer une intrigue bien tragiquement? L'héroïne de la pièce ne sait rien de mieux que de s'en aller; et Idoménée, qui parle toujours de mourir à la place de son fils, le voit se percer de son épée, et répète encore qu'il mourra, mais se garde bien d'en rien faire. Tel est l'ouvrage dont le journaliste cité par les éditeurs nous dit, avec une confiance digne de lui :

« *Idoménée, sans doute, est la plus médiocre des*  
» *pièces de Crébillon : mais, malgré ses défauts,*  
» *il y a peu de tragédies modernes qui lui soient*  
» *comparables, quoiqu'elles jouissent du succès*  
» *le plus éclatant.* »

Comme il n'y avait point de pièces modernes qui eussent plus de succès que celles de Voltaire, ce trait tombait évidemment sur lui. Ainsi, peu de

ses chefs-d'œuvre étaient *comparables à Idoménée*, et les plus heureux pouvaient tout au plus prétendre à la comparaison. Il n'y a rien à dire sur cet arrêt, si ce n'est de nommer celui qui le prononçait : c'était Fréron. Il cite, il est vrai, le seul morceau d'*Idoménée* qui annonçait du talent : c'est le récit de la première scène dont les beautés avaient déjà été remarquées plusieurs fois, mais dont personne n'a relevé les fautes. Il a soin même d'en retrancher quelques vers trop évidemment mauvais. Le voici dans son entier :

La Crète paraissait, tout flattait mon envie,  
Je distinguais déjà le port de Cydonie :  
Mais le ciel ne m'offrait ces objets ravissans  
Que pour rendre toujours mes desirs plus pressans.  
Une effroyable nuit sur les eaux répandue  
Déroba tout à coup ces objets à ma vue ;  
La mort seule y parut... Le vaste sein des mers  
Nous entr'ouvrit cent fois la route des enfers.  
Par des vents opposés les vagues ramassées,  
De l'abîme profond jusques au ciel poussées,  
Dans les airs embrasés agitaient mes vaisseaux,  
*Aussi près d'y périr qu'à fondre sous les eaux.*  
*D'un déluge de feux l'onde comme allumée*  
*Semblait rouler sur nous une mer enflammée ;*  
Et Neptune en courroux à tant de malheureux  
N'offrait pour tout salut que des rochers affreux.  
Que te dirai-je enfin ? Dans ce péril extrême,  
Je tremblai, Sophronyme, et tremblai pour moi-même...  
Pour apaiser les dieux, je priai... je promis...  
Non, je ne promis rien : dieux cruels ! j'en frémiss...  
Neptune, l'instrument d'une indigne faiblesse,  
S'empara de mon cœur et dicta la promesse.

S'il n'en eût inspiré le barbare *dessain*,  
 Non, je n'aurais jamais promis de sang humain.  
 « Sauve des malheureux si voisins du naufrage,  
 » Dieu puissant, m'écriai-je, et rends-nous au rivage!  
 » *Le premier des sujets* rencontré par son roi,  
 » A Neptune immolé, satisfera pour moi... »  
 Mon sacrilège vœu rendit le calme à l'onde;  
 Mais rien ne put le rendre à ma douleur profonde;  
 Et l'effroi succédant à mes *premiers transports*  
 Je me sentis glacer en revoyant ces bords :  
 Je les trouvai déserts; tout avait fui l'orage.  
 Un seul homme *alarmé* parcourait le rivage;  
 Il semblait de ses pleurs mouiller quelques débris.  
 Je m'approche en tremblant... Hélas! c'était mon fils...  
 A ce récit fatal *tu devines le reste*.  
 Je demeurai sans force à cet objet funeste,  
 Et mon malheureux fils eut le temps de voler  
 Dans les bras du cruel qui devait l'immoler.

« Ce récit est *aussi bien versifié* que touchant,  
 » et *respire cette noble simplicité* dont les siècles  
 » anciens nous ont laissé des modèles. » *Année*  
*littéraire*.

D'ordinaire les gens de ce métier ne louent pas  
 mieux qu'ils ne blâment. Il y a des beautés réelles  
 dans ce récit; en total, il est touchant : mais il est  
 très-faux qu'il soit *bien versifié*; il est plein de  
 fautes, et de fautes graves. Les quatre premiers  
 vers sont très-défectueux. *Paraissait, flattait,*  
*distinguais, offrait* : ces quatre imparfaits l'un sur  
 l'autre sont une grande négligence. *Tout flattait*  
*mon envie* : le mot propre était *mon espoir*. *Ces*  
*objets ravissans* est vague et faible. *Toujours,*



dans le vers suivant, est une cheville. Mais cet hémistiche,

La mort seule y parut...

est admirable. Malheureusement les huit vers qui suivent ne sont qu'un fâtras digne de Brébeuf. Fussent-ils meilleurs, ils offrent un détail descriptif qui serait trop long et trop déplacé dans un récit où il faut aller à l'effet et au pathétique; mais ils sont faits de manière à être très-mauvais partout. Quelle phrase que celle-ci : *Les vagues.... agitaient dans les airs embrasés mes vaisseaux aussi près d'y périr qu'à fondre sous les eaux!* Je ne parle pas seulement de cette expression si faible, *agitaient* : mais qu'est-ce que cette idée puérile de *vaisseaux aussi près de périr dans les airs qu'à fondre sous les eaux*? Dans tous les cas, n'auraient-ils pas péri dans les flots? Avant que la poudre à canon pût faire sauter un navire, a-t-on jamais imaginé comment il pouvait périr dans les airs? Et une idée si fausse et si recherchée n'est-elle pas encore bien plus impardonnable dans un récit dramatique, dans la bouche d'un personnage pénétré des sentimens les plus douloureux? Est-ce là *cette simplicité des anciens*? Elle se trouve du moins dans ces vers, les meilleurs sans contredit de tout ce morceau :

Je me sentis glacer en revoyant ces bords;  
Je les trouvai déserts; tout avait fui l'orage.

Un seul homme *alarmé* parcourait le rivage;

Il semblait de ses pleurs mouiller quelques débris.

Il n'y a de trop que ce mot, *alarmé*: la circonstance en demandait un plus expressif, et qui parût plus nécessaire pour le sens, et moins pour vers.

Je priai... je promis...

Non, je ne promis rien. . . . .

Non, je n'aurais jamais promis de sang humain.

Ce sont encore là de très-beaux mouvemens. Mais combien d'autres vers très-répréhensibles! une onde allumée d'un déluge de feux qui roule une mer enflammée; des rochers offerts pour tout salut, etc.

Neptune, l'*instrument* d'une indigne faiblesse, etc.

*Instrument* est ici à contre-sens : l'*instrument* d'une faiblesse est celui qui la sert, et non pas celui qui l'inspire. Le *barbare dessein*, en parlant du vœu d'Idoménée, est encore une expression impropre. Un pareil vœu n'est rien moins qu'un dessein; c'est une pensée funeste, suggérée par la crainte.

. . . . . L'effroi succédant à mes premiers transports.

Autre impropriété de termes. De quels transports s'agit-il ici? Idoménée, en formant son vœu, n'a pu ressentir que de la terreur. La terreur a-t-elle

des *transports* ? Est-ce des *transports* de joie , quand le calme est revenu ? Mais acheté à ce prix , il ne pouvait guère exciter de *transports* , et le poëte lui-même l'a senti , puisqu'il fait dire à Idoménée :

Mon sacrilège vœu rendit le calme à l'onde ;  
Mais rien ne put le rendre à ma douleur profonde.

Les *transports* sont donc une cheville mise pour rimer ; et ce qui prouve encore plus de faiblesse dans la diction , c'est de ne pouvoir faire entrer dans un vers ce qu'il est indispensable d'énoncer.

*Le premier des sujets* rencontré par son roi.

Il fallait absolument *le premier de mes sujets* , et la mesure seule s'y est opposée. Après ces mots déchirans, *hélas ! c'était mon fils* , le vers suivant,

*A ce récit fatal tu devines le reste ,*

est à glacer. Quand on songe à *ce reste* , on sent qu'un pareil vers est ce qu'il y a de pis en fait de cheville. *A cet objet funeste* ne le relève pas ; mais le récit est parfaitement terminé par ces deux vers :

Et mon malheureux fils eut le temps de voler  
Dans les bras du cruel qui devait l'immoler.

De ce mélange de beautés et de fautes il résulte

que le poëte qui a écrit ce morceau avait du tragique dans le style, mais nullement qu'il sût écrire; et il ne l'a pas appris depuis.

Cependant il prouva un véritable talent pour la tragédie par le progrès de sa composition. *Atrée* était fort supérieur à *Idoménée*. La versification en est beaucoup plus forte, sans être moins incorrecte. Le caractère d'*Atrée* a de l'énergie, et quelquefois n'est pas sans art : il y a des momens de terreur. Voilà le mérite de cette pièce, dont la destinée pourrait paraître singulière, si elle n'était expliquée par ce même esprit de parti dont tout cet article n'est qu'une histoire continuelle. *Atrée* n'a jamais pu s'établir au théâtre; et s'il fallait en croire la foule des journalistes et des compilateurs qui se sont rendus leurs échos, on le regarderait comme un de nos chefs-d'œuvre dramatiques. Rien n'est si commun, dans toute cette populace de prétendus critiques qui se répètent les uns les autres, que de dire l'auteur d'*Atrée*, comme on dit l'auteur du *Cid*, d'*Andromaque*, de *Mérope*. La plupart sont convenus pourtant que l'horreur y était poussée trop loin; mais il convenait à celui qui se fit pendant vingt ans le panégyriste de Crébillon, en titre d'office, d'être plus intrépide que tous les autres : aussi nous dit-il affirmativement : *Le rôle d'Atrée est ce qu'il y a de plus beau sur notre théâtre*. Par quelle fatalité ce que notre théâtre a de plus beau

ne saurait-il y paraître avec succès? Depuis vingt-cinq ans on a essayé trois fois de le reprendre, et j'en ai observé l'effet avec beaucoup d'attention. Passé la scène du second acte, où Atrée reconnaît son frère, la pièce était écoutée avec un silence froid et morne, rarement interrompu par des applaudissemens donnés à quelques traits de force; et en sortant, tout le monde disait, Je ne reverrai pas cet ouvrage-là, et l'on tenait parole. A la seconde représentation la pièce était abandonnée, et il n'était pas possible de la mener plus loin. On croirait que cet accueil est une réponse suffisante à l'éloge emphatique que je viens de rapporter; oui, pour le public qui ne juge que par l'impression qu'il reçoit. Mais combien de jeunes auteurs, en voyant *Atrée* mis au-dessus de tout par des critiques qui, pendant un certain temps, ont eu de la vogue, se persuadent volontiers que ce sont les spectateurs qui ont tort, que les atrocités sont en effet le plus grand effort de l'esprit humain, et que l'horreur est ce qu'il y a de plus tragique! C'est au contraire tout ce qu'il y a de plus facile à trouver; nous avons des romans presque inconnus et fort au-dessous du médiocre, où l'on a rassemblé assez d'horreurs pour faire vingt mauvaises tragédies. C'est aujourd'hui surtout, c'est quand l'impuissance d'un côté et la satiété de l'autre nous précipitent dans tous les excès et dans tous les abus, qu'il faut démontrer

que la théorie du bon goût est d'accord avec l'expérience de tous les siècles; que la grande difficulté, le grand mérite est de trouver le degré d'émotion où le cœur aime à s'arrêter, et de n'exciter la pitié où la terreur que jusqu'au point où elle est un plaisir. Si dans tous les arts de l'imagination il ne s'agissait que de passer le but, rien ne serait si commun que les bons artistes; mais il s'agit de l'atteindre, et c'est ce qui est rare. Faisons servir l'examen d'*Atrée* à la confirmation de ces principes, qu'il faut d'autant plus remettre en vigueur, que l'on cherche plus à les ébranler.

Rien n'est si connu que ce sujet. Érope a été enlevée il y a vingt ans par Thyeste, au moment où elle venait d'épouser Atrée; elle est retombée quelque temps après au pouvoir d'Atrée, comme elle était sur le point de donner un fils à Thyeste. Atrée a fait périr la mère, et élevé le fils dans le dessein de se servir un jour de sa main pour égorger Thyeste. En élevant le fils pour ce parricide, il n'a cessé de poursuivre le père dans tous les asiles où il fuyait. Thyeste est à présent dans Athènes; du moins on le croit, parce que Athènes s'est déclarée pour lui. C'est ici que commence la pièce, et ces faits sont exposés dans la première scène, où Atrée confie à Eurysthène ses abominables projets, sans autre motif que d'en instruire le spectateur; car, dans les règles de l'art, une pareille confiance n'est vraisemblable que lors-

qu'elle est nécessaire ; et Atrée non-seulement n'a besoin de se confier à personne , mais il s'ouvre très-imprudemment , puisqu'il suffirait d'un mouvement de pitié très-naturel pour engager Eurysthène à découvrir tout au jeune prince , qui passe pour le fils d'Atrée. Cette faute , au reste , est une des moindres de l'ouvrage ; elle est du nombre de celles qui sont de peu de conséquence à la représentation , où le spectateur , content d'être mis au fait de tout , n'examine pas trop comment l'auteur a motivé son exposition.

Cependant Thyeste , tandis qu'Atrée se préparait à partir du port de Chalcis (où se passe l'action) pour attaquer les Athéniens , avait de son côté armé une flotte pour rentrer dans Mycènes , et faire une diversion en faveur de ses alliés. Mais une tempête affreuse a détruit ou dispersé ses vaisseaux , et l'a jeté , lui et sa fille Théodamie , dans l'île d'Eubée , sur les côtes de Chalcis , où il a été recueilli et secouru par ce même Plisthène qui est son fils et qui se croit celui d'Atrée. Le prince est devenu tout à coup amoureux de cette Théodamie qu'il ne connaît pas , et cet amour ajoute encore à la pitié que lui inspire le malheur du père , qu'il ne connaît pas davantage. Thyeste et sa fille ne demandent qu'un vaisseau pour s'éloigner d'un séjour que la présence d'Atrée leur rend si terrible ; mais Plisthène ne saurait disposer d'un vaisseau sans l'aveu du roi. Il engage Théo-

damie à s'adresser à lui ; elle l'avait déjà vu une fois, et il l'avait reçue avec humanité ; mais Thyeste s'était tenu soigneusement caché. Leur départ devient d'autant plus pressant, que celui d'Atrée est suspendu par un avis qu'il reçoit, au second acte, que Thyeste n'est plus dans Athènes. Théodamie, qui aime Plisthène, voudrait bien que son père ne s'exposât pas de nouveau sur la mer, et continuât à rester ignoré dans Chalcis ; mais Thyeste insiste, et veut absolument partir : il faut donc se résoudre à revoir Atrée, et la terreur commence à se faire sentir. Elle est au comble lorsque Atrée, après quelques questions assez naturelles dans les circonstances, demande à Théodamie pourquoi son père semble dédaigner ou craindre de paraître devant un roi dont il implore les secours et les bienfaits. Elle répond :

Mon père, infortuné, sans amis, sans patrie,  
Traine à regret, seigneur, une importune vie  
Et n'est point en état de paraître à vos yeux.

Le soupçonneux Atrée ne réplique que par ces mots qui font trembler :

Gardes, faites venir l'étranger en ces lieux.

Après tout ce qu'on a entendu d'Atrée, la vraie terreur règne sur la scène en ce moment, que j'ai toujours vu produire une impression très-marquée. Elle se soutient dans l'entrevue des deux



frères., qui est belle, bien dialoguée, surtout dans la première moitié. L'instant de la reconnaissance, et l'expression graduée de tous les sentimens qui se réveillent dans l'âme de l'implacable Atrée à l'aspect de Thyeste, est de la plus grande vigueur.

Quel son de voix a frappé mon oreille ?

Quel transport tout à coup dans mon cœur se réveille ?

D'où naissent à la fois des troubles si puissans ?

Quelle soudaine horreur s'empare de mes sens ?

Toi, qui poursuis le crime avec un soin extrême,

Ciel ! rends vrais mes soupçons, et que ce soit lui-même !

Je ne me trompe point : j'ai reconnu sa voix ;

Voilà ses traits encore... Ah ! c'est lui que je vois :

Tout ce déguisement n'est qu'une adresse vaine ;

Jé le reconnaitrais seulement à ma haine.

Il fait, pour se cacher, des efforts superflus ;

C'est Thyeste lui-même, et je n'en doute plus.

« Je le reconnaitrais seulement à ma haine », est effrayant de vérité et d'énergie : toute la scène fait frémir. Mais aussi, c'est ce qu'il y a de plus beau dans la pièce ; c'est ici que l'effet s'arrête avec l'action ; dès ce moment, nous ne verrons plus rien de théâtral ; nous n'éprouverons plus que cette tristesse mêlée de dégoût, qui naît d'un spectacle d'horreurs gratuites, de vengeances froidement raffinées, tranquillement réfléchies, exécutées sans obstacle. Il est facile de faire voir, en continuant cet examen, que ce sujet, de la manière dont le poëte l'a conçu, ne pouvait attacher le spectateur par aucune des émotions qui établissent

l'empire de la tragédie sur la sensibilité du cœur humain. Nous rencontrerons encore quelques beautés de détail ; mais nous ne verrons plus guère que des fautes dans le plan et dans l'intrigue , dont il est temps de faire connaître les vices essentiels.

Atrée, dès qu'il a reconnu son frère , se livre à des transports de rage , le menace de toute sa vengeance , l'accable d'injures et d'opprobres , et finit par dire à ses gardes :

Qu'on lui donne la mort, gardes ; qu'on m'obéisse ;  
De son sang odieux qu'on épuise son flanc.

Puis tout à coup il revient à lui , et dit à part :

Mais non : une autre main doit verser tout son sang.

( Aux gardes. )

Oubliais-je ?... Arrêtez ; qu'on me cherche Plisthène.

Et Plisthène, attiré par le bruit , arrive aussitôt. Ce mouvement d'Atrée n'est pas juste , et Crébillon , dont le principal mérite dans cette pièce est d'avoir peint fortement la haine , et la haine qui dissimule , s'y est mépris pour cette fois ; ce mot que dit Atrée , *oubliais-je ?* est faux. Comment a-t-il pu *oublier* un projet qui l'occupe depuis vingt ans , et dont il vient tout récemment de s'entretenir fort au long avec Eurysthène ? On peut supposer tout au plus que , dans le premier accès de fureur que lui inspire la vue de Thyeste , il ait dit pour premier mot , qu'on l'immoie , et

qu'il soit sur-le-champ revenu à lui ; mais un pareil *oubli* ne peut pas durer pendant quarante vers. Il fallait donc que toutes les menaces qu'il fait ne fussent d'abord que feintes, et n'eussent pour objet que de mieux abuser son frère sur la feinte réconciliation qui finit cette scène, et que le spectateur s'aperçût qu'Atrée trompe également, et quand il s'emporte, et quand il s'apaise. En effet, il feint de se rendre aux prières de Plisthène et de Théodamie, et de pardonner à Thyeste. Son but est de le rassurer, et de se ménager le temps et les moyens de déterminer Plisthène à l'égorger ; mais ces moyens sont encore fort mal combinés. Dès le premier acte il a exigé que Plisthène s'engageât par serment à servir sa vengeance. Le prince l'a juré, ne croyant pas qu'on lui demandât un meurtre au moment où on l'envoie combattre ; et quand Atrée lui a dit qu'il faut immoler Thyeste, il a répondu comme il devait :

Je serai son vainqueur, et non son assassin.

A présent que Thyeste est sans défense entre les mains de son frère, Atrée doit croire moins que jamais que Plisthène, dont il connaît le caractère généreux, soit capable d'une action si lâche. Cependant il la lui propose, et ce qui lui donne l'espérance de l'obtenir est précisément ce qui devrait la lui ôter. Il a découvert que le jeune

prince aime Théodamie, et s'il refuse d'égorger le père, Atrée le menacera d'égorger la fille : il semble croire ce moyen infallible. Il n'était pourtant pas difficile de prévoir qu'entre ces deux partis, dont la suite nécessaire est de perdre Théodamie d'une manière ou d'une autre, un amant préférerait celui qui du moins lui épargne un crime atroce, un crime qui le rendrait pour jamais un objet d'horreur aux yeux de son amante. On croit sans peine qu'un homme capable de sacrifier tout à son amour (et Plithène encore n'est pas cet homme-là) se déterminera à commettre un crime qui peut lui assurer la possession de ce qu'il aime, mais non pas un crime qui lui en ôte à jamais l'espérance. Aussi Plithène répond, comme tout le monde s'y attend, et comme Atrée devait s'y attendre, que, quoi qu'il puisse arriver, il ne tuera pas le frère de son père et le père de Théodamie. S'il est vrai que la tragédie soit fondée sur la connaissance du cœur humain, on peut juger, d'après ces observations d'une vérité incontestable, si l'auteur d'*Atrée* a suivi dans cette pièce la marche de la nature, si les combinaisons de son principal personnage ne sont pas des atrocités mal conçues, si ce ne sont pas là des fautes telles qu'on n'en trouve jamais dans Racine ni dans aucune des belles tragédies de Voltaire. Tout le troisième acte porte donc à faux ; et tout ce qui est faux est toujours froid.

A ces conceptions maladroites se joignent quelquefois le ridicule dans l'exécution. Plisthène rappelle au féroce Atrée les sermens qui ont scellé sa réconciliation avec son frère. Voici la réponse qu'il reçoit :

Sans vouloir dégager un serment par un autre,  
 Veux-tu que tous les deux nous remplissions le nôtre ?  
 Et tu verras bientôt, si j'explique le mien,  
 Que ce dernier serment ajoute encore au lien.  
 J'ai juré par les dieux, j'ai juré par Plisthène,  
 Que ce jour qui nous luit mettrait fin à ma baine.  
 Fais couler tout le sang que j'exige de toi ;  
 Ta main de mes sermens aura rempli la foi.

Se serait-on attendu à trouver dans une tragédie les subtilités et la direction d'intention qui nous ont tant fait rire dans les *Provinciales* aux dépens d'Escobar, et qui depuis ont conservé le nom d'escobarderies ? Grâce à Crébillon, Melpomène a parlé le jargon scolastique. Quelle misérable ressource et quel puéril artifice ! Et l'on nous dira que ce mélange de petites finesses comiques et d'horreurs repoussantes est ce qu'il y a de plus beau sur la scène ! Et tandis qu'on a mille fois recherché dans Voltaire avec un acharnement infatigable, ou des fautes imaginaires, ou des fautes infiniment plus excusables, jamais qui que ce soit n'a relevé cet assemblage de ridicule et de monstruosité fait pour dégrader l'art de Sophocle. On a observé à cet égard, pendant près d'un siècle, un

silence de convention, et l'on a cru parvenir ainsi à faire illusion à la postérité. Le moment est venu de lui déferer et ce long scandale, et ce lâche silence. Autant les motifs de cette tolérance honteuse sont aujourd'hui reconnus et avérés, autant il est certain qu'on ne peut en supposer aucun autre que l'amour de la vérité dans celui qui est obligé de la dire; et s'il est encore des hommes de parti à qui elle peut déplaire, il ne leur reste qu'une ressource, c'est de combattre l'évidence.

Plisthène a bien raison de répondre :

*Ah ! seigneur, puis-je voir votre cœur aujourd'hui  
Descendre à des détours si peu dignes de lui.*

Ils sont surtout bien indignes de la scène tragique. Mais Plisthène pouvait lui dire : Vous n'êtes pas même dans le cas de recourir à l'équivoque, et vous n'avez pas eu l'attention de vous en ménager les moyens. Voici vos propres paroles :

*Je veux bien oublier une sanglante injure.  
Thyeste, sur ma foi que ton cœur se rassure;  
De mon inimitié ne crains point les retours;  
Ce jour même en verra finir le triste cours.  
J'en jure par les dieux, j'en jure par Plisthène;  
C'est le sceau d'une paix qui doit finir ma haine:  
Ses soins et ma pitié te répondront de moi.*

Cela est positif; et quand on a dit qu'on veut bien oublier l'injure, quand on parle de sa pitié, certes cela ne peut vouloir dire en aucun sens qu'on fera

périr le père par la main du fils. Il n'y a point là d'équivoque possible, et cette petitesse méprisable est de plus un mensonge et une contradiction.

Atrée, ne pouvant réussir dans son premier dessein, en conçoit un autre non moins horrible, et qui conduit au dénouement que la fable fournissait : c'est d'égorger Plisthène et de faire boire son sang à Thyeste. Pour en venir à ce dénouement, il faut de toute nécessité tromper une seconde fois Thyeste, et lui inspirer, s'il est possible, une entière confiance : c'est ce qui amène cette seconde réconciliation qui a été généralement blâmée, même par les plus ardens panégyristes de Crébillon et de son *Atrée*. Cette critique était dans la bouche de tout le monde, lors de la nouveauté de la pièce ; cette répétition du même moyen était, suivant l'avis général, ce qui la faisait languir. L'auteur seul ne se rendit pas sur cet article : on le voit par sa préface, où il se défend là-dessus de toute sa force. J'avoue que je suis entièrement de son avis, non que ce ressort me paraisse devoir être d'un grand effet, mais, dans son plan donné, il ne pouvait en employer un meilleur ; et c'est par d'autres raisons que l'action de sa pièce est si languissante pendant les trois derniers actes. Cette deuxième réconciliation est à mes yeux ce qu'il y a de mieux dans le rôle d'Atrée, ce qui établit le mieux cette réunion de la fourbe la plus profonde

et de la scélératesse la plus noire, réunion qui forme son caractère; c'est ce qu'il y a de mieux combiné pour tromper Thyeste; enfin, c'est la seule partie de l'ouvrage où il y ait de l'art et de l'invention : le reste n'est guère que de la mythologie chargée de déclamations et mêlée d'un plat épisode d'amour.

Atrée imagine de découvrir tout à Thyeste, de lui révéler le secret de la naissance de Plisthène, de lui rendre son fils. Il feint qu'Eurysthène, touché de pitié pour ce malheureux enfant condamné à périr avec sa mère, l'a dérobé autrefois au glaive. Il feint qu'abusé par Eurysthène il a élevé ce jeune homme substitué à son propre fils que la mort avait enlevé : il avoue que son dessein était de se servir de lui pour assassiner Thyeste ; mais il ajoute qu'alors il ne le connaissait pas pour ce qu'il était, et qu'Eurysthène, confident de son projet, a été saisi d'horreur, et lui a déclaré la vérité ; qu'alors il n'a pu résister à la compassion que lui inspirait la déplorable destinée du père et du fils ; que lui-même a eu horreur des forfaits qu'il méditait ; qu'il n'a pas trouvé de voie plus sûre, pour convaincre pleinement son frère de son retour vers lui, que de lui confesser tout ce qui s'était passé dans son cœur, et de remettre Plisthène dans les bras de Thyeste. Enfin, pour sceller cette paix d'une manière plus auguste, il propose de la jurer sur la coupe de leurs pères ;



serment qui , pour les enfans de Tantale , est aussi inviolable que le Styx pour les dieux , et qui expose le parjure à une punition inévitable. Il est sûr que si quelque chose peut en imposer à Thyestè , malgré tout ce qui s'est passé , c'est ce récit si artificieusement mêlé de vérité et de mensonge , cet aveu que fait Atrée de sa propre perfidie , et qui est vraiment un coup de maître en fait d'hypocrisie et de noirceur. Thyeste , charmé de retrouver un fils , prête une entière croyance à son frère , et consent volontiers à la cérémonie de la coupe. Mais Plisthène , qui a vu Atrée de plus près et qui le connaît mieux , ne se fie pas à ces apparences imposantes ; il poursuit la résolution qu'il avait déjà prise de faire partir en secret Thyeste et Théodamie sur un vaisseau dont il dispose , et de s'embarquer avec eux. A peine les deux frères sont-ils sortis ensemble , qu'il dit à Thessandre son confident , qu'il a chargé de tous les apprêts du départ :

Dès ce moment au port , précipite tes pas ;  
Que le vaisseau surtout ne s'en écarte pas :  
De mille affreux soupçons j'ai peine à me défendre.

Ce mouvement est très-beau et très-juste ; et lorsque Thessandre , dans l'acte suivant , lui parle , pour le rassurer , des caresses dont Atrée accable son frère , des préparatifs de ce festin religieux , des sermens que fait Atrée , il répond :

Et moi , je ne vois rien dont le mien ne frémissé.

De quelque crime affreux cette fête est compliée :  
C'est assez qu'un tyran la consacre en ces lieux ;  
Et nous sommes perdus , s'il invoque les dieux.

Ce dernier vers est de la plus grande force de pensée ; mais celui-ci ,

*De quelque crime affreux cette fête est compliée.*

a le mérite d'une expression poétique bien rare dans Crebillon.

On sait comme la pièce finit. Tout s'exécute au gré d'Atrée ! Instruit des mesures que Plisthène a prises , il les prévient aisément , le fait arrêter , et l'envoie à la mort. On présente la coupe pleine de son sang au malheureux Thyeste , qui , près de la porter à ses lèvres , s'écrie :

C'est du sang...

ATRÉE.

Méconnais-tu ce sang ?

THYESTE.

Je reconnais mon frère.

Ce vers effroyable est traduit de Sénèque. Thyeste se tue , et le dernier vers du rôle d'Atrée ,

... Je jouis enfin du fruit de mes forfaits ,

termine dignement la pièce.

Maintenant , rendons-nous compte de l'impression qu'elle doit naturellement faire , et voyons si

elle remplit le but de la tragédie. De quoi s'agit-il durant ces trois actes, et que présentent-ils au spectateur ? Atrée méditant, avec tout le sang-froid de la sécurité, quel moyen il choisira de préférence pour exercer la vengeance la plus affreuse qu'il soit possible sur Thyeste, qui est entre ses mains sans aucune espèce de défense. Mais qui ne voit qu'une semblable situation ne peut jamais être théâtrale ? Permis au prétendu Aristarque que j'ai déjà cité de nous dire avec un ton magistral, plus facile à prendre qu'à justifier : « Cette tragédie est un chef-d'œuvre, et de la plus grande » manière : c'est un *Rembrand* dans l'école de » Melpomène. » Ces grands mots, cette dénomination de *Rembrand*, peuvent en imposer aux sots. Je n'irai point chercher *Rembrand* pour savoir si *Atrée* est une bonne tragédie ; je n'invoquerai que le bon sens, et c'est au nom du bon sens que je proposerai ce dilemme fort simple : La vengeance d'Atrée, prête à tomber sur Thyeste, est le seul objet qui puisse m'occuper dans cette pièce ; il faut donc que je puisse m'intéresser à cette vengeance, ou à celui sur qui elle doit s'exercer : il n'y a pas de milieu ; car encore faut-il bien que je puisse m'intéresser à quelque chose ou à quelqu'un. Est-ce à la vengeance d'Atrée ? Mais cela est impossible. Il a reçu un sanglant outrage, il est vrai, mais il y a vingt ans ; mais que peut me faire cette vieille injure ? mais que m'importe

qu'on lui ait enlevé, il y a vingt ans, cette Érope qu'il a tuée? A coup sûr, son ressentiment n'est pas de l'amour; c'est de la rage : et comment puis-je la partager ou l'excuser? Celui qui en est l'objet ne peut que me faire compassion dès qu'il paraît; il est si dénué et si misérable, que celui qui le poursuit ne peut être à mes yeux qu'une bête féroce altérée de sang. Il y a plus : cette vengeance, si elle était incertaine ou combattue, pourrait du moins exciter ma curiosité; je pourrais être curieux de savoir si Thyeste échappera ou n'échappera pas à l'ennemi qui veut sa perte; mais là-dessus je suis satisfait dès le second acte : il est au pouvoir d'Atrée, rien ne peut l'en tirer; et je connais assez Atrée pour être bien sûr qu'il n'épargnera pas sa victime. Il n'est donc plus question que de savoir quelle espèce de mal il lui fera, quel genre de supplice il imaginera, enfin de quelle manière il fera mourir celui que dès le second acte je regarde déjà comme mort. Et c'est là ce que vous offrez aux hommes rassemblés, pendant trois actes! Voilà ce dont vous voulez qu'ils s'occupent! C'est ainsi que vous croyez les attacher et les émouvoir! Et vous croirez couvrir ce défaut de ressorts dramatiques, ce manque absolu de mouvement et d'action, par un long et monotone développement, le plus souvent déclamatoire, des sentimens d'un monstre qui me débite, le plus souvent en vers très-mauvais, toute la mo-

rale des enfers! Non, heureusement ce n'est pas ainsi qu'on mène le cœur humain; et il n'y a rien pour lui dans la vengeance d'Atrée.

— Mais la vengeance n'est-elle donc pas une passion tragique? — Oui, sans doute, et l'une des plus tragiques. Mais comment? Quand elle prend sa source dans quelque'un des sentimens où la nature se reconnaît; dans l'indignation d'un grand cœur qui repousse l'injustice ou l'affront; dans l'humanité souffrante qui repousse l'oppression; dans l'amour outragé qui dispute, qui venge, qui punit une maîtresse. C'est ainsi que les maîtres de l'art nous l'ont montrée. Voyez dans *le Cid*, après que nous avons vu l'insolent Gormas insulter la vieillesse de don Diègue, voyez si nous ne sommes pas tous de son parti quand il crie vengeance à son fils. Nous en sommes tellement, que, si Rodrigue, dont l'amour nous intéresse, balançait à le sacrifier à la vengeance de son père, on ne lui pardonnerait pas. Voyez dans *Alzire*, quand Zamore, écrasé par la tyrannie de Gusman qui lui a ravi le trône et son amante, poignarde un tyran, un ravisseur, un rival, est-il quelqu'un qui ne plaigne et qui n'excuse l'amour, le malheur et le désespoir? Voilà comme la vengeance est dramatique; c'est quand elle est prompte, subite, violente, commandée par la passion qui l'excuse, bravant le danger qui l'ennoblit; c'est alors que tous les spectateurs l'adoptent,

l'embrassent, la justifient; c'est là qu'elle frappe de grands coups, et produit de grands mouvements. La tragédie ne doit pas ressembler à une nuit d'hiver, tout à la fois noire et froide : c'est une nuit brûlante; une nuit d'orage, où l'éclair doit briller sans cesse à travers les nuages ténébreux que la foudre doit déchirer avec de longs éclats. Si Zamore s'écrie dans les fers,

Vengeance, arme nos mains; qu'il meure, et c'est assez.  
 Qu'il meure... Mais, hélas! plus malheureux que braves  
 Nous parlons de punir et nous sommes esclaves,

n'entendez-vous pas tous les cœurs, ennemis de la tyrannie et amis de l'opprimé, lui répondre par le même cri? Ne le suivent-ils pas tous dans son entreprise désespérée? La terreur, la pitié, tout ce cortège de la tragédie n'est-il pas avec lui? Mais s'il me faut fixer les yeux pendant trois actes sur l'immobilité glaciale d'une action stagnante comme les marais du Cocyte, et noire comme ses eaux, puis-je éprouver autre chose que du dégoût et de l'ennui? — Mais la vengeance d'Atrée n'est pas hors de la nature: il y a eu des hommes qui l'ont nourrie dans le cœur aussi long-temps, et

<sup>1</sup> Une saillie peut quelquefois exprimer la vérité tout aussi bien que des raisonnemens. J'étais à une représentation d'*Atrée*, à côté d'un homme qui ne paraissait pas avoir beaucoup d'habitude du spectacle, et qui n'était venu ce jour-là que sur la réputation de l'auteur d'*Atrée*.

qui l'ont assouvie par de semblables barbaries. — Soit. Mais si tout ce qui est dramatique doit être dans la nature, s'ensuit-il que tout ce qui est dans la nature soit dramatique? Ne faut-il pas que l'art choisisse ses modèles? Ou s'il peut quelquefois en employer de pareils, ne faut-il pas alors que l'intérêt se porte d'un côté, tandis que l'horreur se montre de l'autre? Et qu'y a-t-il dans *Atrée* qui puisse établir cet intérêt? C'est la deuxième partie de mon dilemme : elle n'est pas plus favorable à Crébillon que la première.

Si l'injure avait été récente; si les amours d'Érope et de Thyeste avaient pu nous intéresser; si les remords de l'un et la tendresse de l'autre avaient pu trouver accès dans nos cœurs; si Thyeste, en même temps qu'il est en danger, avait des ressources; si, caché long-temps à son frère et découvert enfin, il pouvait lutter contre ses ressentimens, si Atrée, ne pouvant

Je m'aperçus de son impatience dès le troisième acte, mais au monologue du cinquième, lorsque Atrée dit,

Oui, je voudrais pouvoir, au gré de ma fureur,  
Le porter tout sanglant jusqu'au fond de mon cœur,

mon homme, las de le voir délibérer si long-temps sur ce qu'il ferait de Plisthène, avança la tête vers le théâtre, et dit à demi-voix, mais de manière à être entendu de ses voisins : *Eh ! fais-en ce que tu voudras. Mange-le tout cru, si tu veux, pourvu que je ne sois pas de ton festin.* Et il s'en alla.

se venger à force ouverte, finissait par recourir à la dissimulation et à la fourbe, alors la pièce pourrait devenir théâtrale, malgré l'inconvénient irremédiable d'un dénouement qui n'est qu'horrible, et qui étale à nos yeux le triomphe du crime. C'était en partie ce que la connaissance de l'art avait montré à Voltaire quand il entreprit *les Pélopidés*, et ce que l'extrême faiblesse d'un talent octogénaire ne pouvait plus exécuter. Mais dans Crébillon le rôle de Thyeste est absolument passif, et nous avons vu, par plus d'un exemple, que des rôles de cette nature ne pouvaient jamais fonder l'intérêt d'une tragédie, puisqu'il ne peut exister, sans des passions, du mouvement et de l'action. Rien de tout cela dans Thyeste : entièrement abattu par le malheur, c'est un proscrit tremblant sous le glaive, et incertain seulement de quel côté on le frappera. Il n'est d'ailleurs connu du spectateur que par une mauvaise action, et il n'en témoigne aucun repentir. Quant à ce qu'il peut entreprendre, son rôle est encore nul à cet égard. Au quatrième acte, et avant la deuxième réconciliation, lorsque, se voyant observé de toutes parts, il ne doute plus de la trahison d'Atrée, Théodamie vient supplier Plisthène de hâter leur fuite; elle lui dit que Thyeste furieux erre dans le palais d'Atrée,

Tout prêt à lui plonger un poignard dans le sein.



Mais de la manière dont il s'est montré, et dans la situation où il est, épié et entouré par les satellites d'un tyran aussi vigilant qu'Atrée, on sent trop que cette prétendue fureur n'est que dans le récit de Théodamie : on n'en voit aucune trace lorsqu'il paraît dans la scène suivante entre Plisthène et sa fille. S'il avait pu ou voulu tenter un coup de désespoir, c'est là qu'il pouvait en parler. Il n'en dit pas un mot ; il ne parle que de sa tendresse pour Plisthène et de leurs périls communs. Il se contente de dire :

Je l'avoue : à mon tour, je me suis cru perdu.  
Prince, j'allais tenter...

Et comme l'auteur a senti l'embarras de lui faire dire ce qu'il *allait tenter*, Plisthène l'interrompt à ce mot pour lui dire :

*Calmez le soin qui vous dévore*  
Vous n'êtes point perdu, puisque je vis encore.

Mais Plisthène, quoi qu'il en dise, n'est pas en état d'entreprendre plus que lui : il a dit dans le premier acte qu'il ne pouvait disposer d'un seul vaisseau. Atrée a eu soin de faire partir tous les amis de ce prince ; il a dit au troisième acte :

Tout ce que ce palais rassemble autour de moi  
Sont autant de sujets dévoués à leur roi.

Il se trouve pourtant, au cinquième, que Plis-

thène, on ne sait comment, croit avoir un vaisseau à sa disposition. Mais il est arrêté sur-le-champ ; et d'ailleurs le simple projet d'une pareille fuite n'est pas plus dramatique que les moyens n'en sont probables. Ainsi tout est inactif dans la pièce ; et la seule infortune de Thyeste ne peut inspirer qu'une compassion mêlée de quelque mépris pour un personnage si vulgaire ; et ne supplée point l'intérêt, qui ne peut naître que de l'action, que des incidens qui la varient, que des alternatives de la crainte et de l'espérance.

Il reste l'amour épisodique de Plisthène et de Théodamie, amour qui est né depuis quelques jours, dont à peine on s'aperçoit, qui semble n'être là que pour remplir quelques scènes de fadeurs romanesques, disparate choquante dans un sujet tel que celui d'*Atrée* ; et ce qui, dans la pièce, n'est qu'une faute de plus, ne peut pas en faire l'intérêt.

Ceux qui ont voulu justifier le rôle d'Atrée et le dénouement de l'ouvrage ont dit que, s'il n'avait pas réussi, c'est parce que Atrée avait paru trop cruel, et le dénouement trop horrible, et que tout cela est *trop fort* pour notre faiblesse. Point du tout. Cléopâtre est encore plus cruelle qu'Atrée ; car elle égorge un de ses fils, et veut empoisonner l'autre, quoique tous deux ne lui aient jamais fait aucun mal : cela est encore plus *fort* (puisqu'il est

question de *force*) que l'action d'Atrée qui tue son neveu, et qui réduit un frère qui l'a cruellement offensé à se tuer de désespoir. Pourquoi donc le dénouement de *Rodogune* est-il si théâtral, et que celui d'*Atrée* l'est si peu? C'est que dans l'un l'horreur est tragique, et que dans l'autre elle ne l'est pas. Elle est tragique dans *Rodogune*, parce qu'il y a suspension, terreur et pitié. Il y a suspension, puisque le spectateur est incertain si l'exécrable projet de Cléopâtre réussira; et si Antiochus, après ce qu'il vient d'apprendre du meurtre de son frère, prendra le breuvage empoisonné. Il y a terreur, parce qu'il est sur le point de boire le poison quand sa mère l'a goûté, et qu'il était perdu, si heureusement le poison n'agissait assez tôt sur Cléopâtre pour trahir sa méchanceté. Il y a pitié, parce que jusque-là l'intérêt s'est réuni sur les deux frères, dont la rivalité même n'a pu détruire l'amitié vertueuse, et qui sont aussi chers aux spectateurs que leur mère leur est odieuse. Enfin l'horreur s'arrête où elle doit s'arrêter, puisque le crime n'est que médité, qu'il est puni, et qu'Antiochus est sauvé. Ainsi toutes les conditions que l'art exige sont remplies. Le sont-elles dans le cinquième acte d'*Atrée*? Aucune suspension; car on sait que Plisthène est tué, on voit que Thyeste se confie à son frère. Tout est prévu long-temps d'avance, et l'on ne peut rien attendre que le plaisir que peut avoir Atrée à voir

les douleurs de son frère; et ce n'est là ni de la terreur ni de la pitié: il n'en résulte qu'un mouvement d'aversion et de dégoût, tel qu'on le ressent à tout spectacle qui n'est qu'horrible. Concluons que Voltaire avait raison quand il a dit, en marquant les deux grands défauts d'*Atrée*: « Cette fureur de vengeance au bout de vingt ans » est nécessairement de la plus grande froideur.... » Un homme qui jure, à la première scène, qu'il » se vengera, et qui exécute son projet à la dernière, sans aucun obstacle, ne peut jamais faire » aucun effet. Il n'y a ni intrigue ni péripétie, » rien qui vous tienne en suspens, rien qui vous » surprenne, rien qui vous émeuve. » Ces paroles sont pleines de sens, et l'analyse que j'ai faite n'en est que le commentaire.

Il ajoute: « Le style est digne de cette conduite; » la plupart des vers sont obscurs, et ne sont pas » français. » Rien n'est plus vrai, et le seul tort qu'ait ici le critique, c'est de ne pas ajouter qu'il y en a de fort beaux. Commençons donc par rendre cette justice: je l'ai déjà rendue à la scène de la reconnaissance et à quelques vers que j'ai rapportés. Le rôle d'*Atrée* a aussi quelques endroits d'une singulière vigueur de pensée et d'expression. En voici un fort connu, dont Voltaire s'est moqué: je dois me défier beaucoup de mon avis quand il est contraire au sien; mais j'avoue que ces vers d'*Atrée* ne m'ont jamais paru

que dignes d'éloge, et je les ai toujours vu applaudir :

*Je voudrais me venger, fût-ce même des dieux :  
Du plus puissant de tous j'ai reçu la naissance ;  
Je le sens au plaisir que me fait la vengeance.*

Je puis me tromper ; mais il me semble qu'il n'y a rien dans ces vers qui ne soit conforme à l'idée que nous nous formons des dieux de la fable, tels qu'Homère nous les a peints. Ils sont tous implacables et avides de vengeance, depuis Jupiter jusqu'à Vénus. Atrée, qui en descendait, s'explique donc convenablement, et ce premier vers,

*Je voudrais me venger, fût-ce même des dieux,*

respire une ivresse de vengeance, une sorte d'orgueil féroce qui annonce bien le caractère d'Atrée.

Mais le morceau qui a le plus de mérite poétique, c'est le songe de Thyeste. A la vérité, ce n'est qu'un hors-d'œuvre inutile à la pièce ; mais il est d'un coloris sombre et terrible, qui appartient à la tragédie.

*Près de ces noirs détours que la rive infernale  
Forme à replis divers dans cette île fatale,  
J'ai cru long-temps errer parmi des cris affreux  
Que des mânes plaintifs poussaient jusques aux cieux  
Parmi ces tristes voix, sur ce rivage sombre,  
J'ai cru d'Érope en pleurs entendre gémir l'ombre.  
Bien plus, j'ai cru la voir s'avancer jusqu'à moi,  
Mais dans un appareil qui me glaçait d'effroi.*

« Quoi ! tu peux t'arrêter dans ce séjour funeste !  
 « *Suis-moi, m'a-t-elle dit, infortuné Thyeste.* »  
 Le spectre, à la lueur d'un triste et noir flambeau,  
 A ces mots, m'a traîné jusque sur son tombeau.  
 J'ai frémi d'y trouver le redoutable Atrée,  
 Le geste menaçant et la vue égarée ;  
 Plus terrible pour moi, dans ces cruels momens,  
 Que le tombeau, le spectre et ses gémissemens.  
 J'ai cru voir le barbare entouré de Furies ;  
 Un glaive encor fumant armait ses mains impies :  
 Et, sans être attendri de ses cris douloureux,  
 Il semblait dans son sang plonger un malheureux.  
 Érope, à cet aspect, plaintive et désolée,  
 De ses lambeaux sanglans à mes yeux s'est voilée.  
 Alors j'ai fait pour fuir des efforts impuissans,  
 L'horreur a suspendu l'usage de mes sens.  
 A mille affreux objets l'âme entière livrée,  
 Ma frayeur m'a jeté sans force aux pieds d'Atrée.  
 Le cruel, d'une main, semblait m'ouvrir le flanc,  
 Et de l'autre, à longs traits, m'abreuver de mon sang.  
 Le flambeau s'est éteint, l'ombre a percé la terre,  
 Et le songe a fini par un coup de tonnerre.

Il y a bien encore quelques fautes ; il était impossible à Crébillon d'écrire un morceau entier où il n'y en eût pas ; mais elles sont peu de chose, et les beautés prédominent. L'harmonie imitative est sensible dans ces quatre vers :

J'ai cru long-temps errer parmi des cris affreux  
 Que des mânes plaintifs poussaient jusques aux cieux.  
 Parmi ces tristes voix, sur ce rivage sombre,  
 J'ai cru d'Érope en pleurs entendre gémir l'ombre.

Ces deux autres,

Érope, à cet aspect, plaintive et désolée,  
 De ses lambeaux sanglans à mes yeux s'est voilée,

offrent une image du plus grand effet, et le dernier termine très-heureusement tout ce tableau, qui est d'une touche mâle et vigoureuse.

Mais le style en général est vicieux de toutes les manières possibles. Si nous en croyons le journaliste qui a cru répondre à Voltaire, *Atrée*, à une cinquantaine de vers près, est sur le ton que demande la tragédie. Il ajoute : « Et quelle est la » pièce, même de Racine, où il ne se trouve pas » de mauvais vers ? Il suffit que le plus grand » nombre soit reconnu bon, pour qu'on dise qu'un » drame est bien écrit. » Le principe est vrai ; mais il faut avoir perdu toute pudeur pour nommer Racine à côté de Crébillon, et surtout à propos de style, et pour nous faire entendre que le plus grand nombre des vers d'*Atrée* est reconnu bon. Il est de la plus exacte vérité qu'il n'y en a pas cent cinquante que voulût conserver un homme qui saurait écrire : tout le reste pêche plus ou moins par la pensée, par l'expression, par l'obscurité, par la dureté, par l'impropriété des termes, par le vice des constructions, mais principalement par un amas de chevilles, par une foule innombrable de vers oiseux, de mots parasites, qui, revenant sans cesse, suffiraient seuls pour rendre la lecture de cette pièce, comme de toutes les autres, rebutante pour quiconque a un peu d'oreille et de goût. Je citerai quelques exemples de chaque espèce de fautes, et je puis assurer que

si l'on voulait, le livre à la main, les remarquer toutes, on ne finirait pas.

Commençons par les fautes de sens. On aperçoit de temps en temps, dans le rôle d'Atrée, une sorte de contradiction bien étrange : tantôt il parle de sa vengeance comme de la chose la plus légitime, il s'en fait un honneur et un devoir ; tantôt comme d'un crime où il se complaît, et par lequel il voudrait surpasser celui de Thyeste. Un bon écrivain aurait songé à le concilier avec lui-même ; cette inconséquence, dans le caractère comme dans le dialogue, est d'un déclamateur qui s'exprime au hasard, et qui oublie dans une page ce qu'il a écrit dans une autre.

Après l'indigne affront que m'a fait son amour,  
Je serai sans honneur tant qu'il verra le jour. .

.....  
Un ennemi qui peut pardonner une offense,  
Ou manque de courage, ou manque de puissance.

.....  
Mon cœur, qui sans pitié lui déclare la guerre,  
Ne cherche à le punir qu'au défaut du tonnerre.

Et même au cinquième acte, tout près de consommer les horreurs qu'il a méditées, il dit encore :

Il faut un terme au crime, et non à la vengeance.

Ou ce vers n'a pas de sens, ou il signifie qu'Atrée ne regarde pas la vengeance comme un *crime*, puisqu'il veut que le *crime* ait des bornes, et que



la vengeance n'en ait pas. Cependant il a dit, en parlant de Thyeste et de Plisthène,

Si je ne m'en vengeais par des *forfaits* plus grands ;

et la même idée est répétée en vingt endroits. Cette inconséquence, plus ou moins fréquente dans tous les rôles de Crébillon, n'est pas moins marquée dans celui de Plisthène que dans celui d'Atrée. Qu'on en juge par ces vers voisins les uns des autres dans une scène très-courte, lorsqu'il s'occupe de l'évasion de Thyeste et de sa fille.

*O-devoir ! dans mon cœur trop long-temps respecté,  
Laisse un moment l'amour agir en liberté !  
Les rigoureuses lois qu'impose la nature  
Ne sont plus que des droits dont la vertu murmure.  
Secrets persécuteurs des cœurs nés vertueux,  
Remords, qu'exigez-vous d'un amant malheureux ?*

Cherchez du sens dans ces six vers qui se suivent. Il veut d'abord que *le devoir laisse agir l'amour* ; et ce devoir ne peut être autre chose que les *rigoureuses lois qu'impose la nature* ; et voilà que *ces lois ne sont plus que des droits dont la vertu murmure*. Comment *la vertu* peut-elle murmurer d'un devoir ? Et depuis quand *les remords* sont-ils *les persécuteurs des cœurs vertueux* ? On a toujours cru qu'ils étaient la *punition des cœurs coupables*. Il dit au même endroit, en parlant de Théodamie,

C'est pour la dérober au coup qui la menace,  
Que je n'écoute plus qu'une *coupable audace*.

et quelques vers après la *coupable audace*, il dit :

Courons, pour la sauver, où mon honneur m'appelle,

et tout de suite après,

Mais où la rencontrer ? Eh quoi ! les justes dieux  
M'ont-ils déjà puni d'un *projet odieux* ?

en sorte que le *projet* de sauver Thyeste et Théodamie est tout à la fois une *coupable audace*, un *honneur*, et un *projet odieux*.

Il continue,

Alors, ~~ne~~ *ne* laissons point, dans l'ardeur qui m'anime,  
Un cœur comme le mien réfléchir sur un *crime* ;

et quatre vers après, sans qu'il ait rien dit qui annonce aucun *changement dans ses pensées*, aucun retour sur lui-même,

*Ce n'est point un forfait, c'est imiter les dieux*,  
Que de remplir son cœur du soin des malheureux.

Ainsi ce *crime*, sur lequel il ne voulait pas même réfléchir, au bout de quatre vers, *n'est plus un forfait* ; c'est une *imitation des dieux* ; et dans tous ces vers il s'agit de la même chose ! Je demande à tout homme de bonne foi si la raison peut supporter ou pardonner cet amas d'idées incohérentes, ce chaos de contradictions, et si l'on peut choquer plus ouvertement le premier

principe du style, celui de savoir du moins ce qu'on veut dire. D'où naît tout cet inextricable embarras dans les discours de Plisthène? De ce que le désir de sauver Thyeste et Théodamie lui paraît contraire à l'obéissance filiale, puisqu'il se croit encore fils d'Atrée. Mais était-il donc si difficile de se dire que cette obéissance a ses bornes naturelles, et que sauver son oncle des fureurs de son père, non-seulement ce n'est pas commettre *un crime* ni former un *projet odieux* (expression qui, dans la bouche de Plisthène, est un contre-sens inconcevable), mais même que c'est prévenir un véritable crime et l'épargner à son père?

Atrée dit au premier acte :

Enfin mon cœur se plaît dans cette inimitié,  
Et s'il a *des vertus*, ce n'est pas la *pitié*.

Passons l'expression hasardée, mais qu'on entende que la *pitié* est une *vertu*; si elle n'en est pas une, elle peut du moins être la source d'actions vertueuses. Mais si Atrée ne connaît pas la *pitié* (et là-dessus on l'en croit aisément), pourquoi dit-il au troisième acte :

Lâche et vaine *pitié* ! que ton murmure cesse...  
Abandonne mon cœur...

Est-ce que la *pitié* peut habiter un moment dans un cœur tel qu'on a vu celui d'Atrée? Cette apo-

strophe n'est qu'une déclamation. Ailleurs, en parlant du projet de faire boire à Thyeste le sang de son fils, il dit :

*Un dessein si funeste,  
S'il n'est digne d'Atrée, est digne de Thyeste.*

Cette expression vague de *dessein si funeste* n'est là qu'une étrange chéville. Mais comment ce dessein ne serait-il pas *digne d'Atrée*, qui croit ressembler aux dieux par l'amour de la vengeance? C'est encore un contre-sens.

Il y en a bien d'autres; mais les barbarismes de phrases, les solécismes et les termes impropres sont encore plus nombreux.

A peine mon amour égalait ma fureur;  
Jamais amant trahi ne l'a plus signalée.

Cela signifie en français, *jamais amant trahi n'a plus signalé ma fureur*. Atrée veut dire, et la construction demandait : *jamais amant trahi n'a plus signalé la sienne*.

*Mais en vain mon amour brûlait de nouveaux feux.*

On brûle des feux de l'Amour; mais qui jamais a dit *mon amour brûle d'un feu*?

Il n'en attend pas moins de sa valeur suprême  
Que ce qu'en vit Élis, Rhodes, cette île même.

Il n'en attend pas moins de sa valeur : ce sont

deux régimes au lieu d'un. Le premier est vicieux ; il fallait absolument : *Il n'attend pas moins de sa valeur*. Et cet hémistiche, *que ce qu'en vit* ; quelle horrible dureté !

Si j'ai pu quelque temps te déguiser mon nom,  
Le soin de me venger *en fut seul la raison*.

Cette phrase n'est pas correcte ; on ne dit point, *la raison de faire quelque chose* : on dirait bien, le soin de me venger *fut mon seul motif, ma seule pensée*.

Puis-je mieux me venger de ce sang odieux  
Que d'armer contre lui son forfait et les dieux ?

*Puis-je mieux me venger que d'armer* n'est pas une construction plus française : il fallait *qu'en armant*.

Croirais-tu que du roi la haine sanguinaire  
A voulu me forcer d'assassiner son frère ?  
Que, pour mieux m'obliger à lui percer le flanc,  
De sa fille, au refus, il doit verser le sang ?

*Au refus*, pour dire *sur mon refus*, n'est pas français.

Mais *n'en attendez rien* à mon devoir contraire

*N'attendez rien contraire* est barbare : il faut *n'attendez rien de contraire*.

Il m'est plus cher qu'à vous : *sans me donner la mort*,  
Le roi ne sera point l'arbitre de son sort.

L'auteur veut dire : *A moins qu'il ne me donne la mort, il ne sera point l'arbitre de son sort*. La tournure qu'il emploie le dit mal, et n'est pas correcte.

Instruit de vos bontés pour un sang malheureux,  
Je n'en trahirai pas l'exemple généreux.

*Je ne trahirai point l'exemple de vos bontés !*  
Quelle phrase ! Celle-ci est encore pire :

Et ne m'exposez pas à l'horreur *légitime*  
D'avoir, sans fruit pour vous, osé tenter un crime.

*L'horreur légitime d'avoir tenté !*

Sa beauté, tout enfin, jusqu'à son malheur même,  
N'offre en elle qu'un front digne du diadème.

*Tout n'offre en elle qu'un front !* Quel style ! Souvent le mauvais goût est poussé jusqu'à l'excès du ridicule : tel est cet endroit où Plisthène parle du naufrage de Théodamie :

Déplorable jouet des vents et de l'orage,  
Qui, même en l'y poussant, l'enviaient au rivage.

Je ne crois pas que le bel-esprit italien ait produit un *conchetto* aussi bizarre que *les vents et l'orage qui envient une femme au rivage*. Ce même Plisthène, dont le langage est toujours très-extraordinaire, tombe ailleurs dans un autre excès : ce n'est plus celui du raffinement, c'est celui de la

simplicité. A propos de sa Théodamie qu'Atrée veut faire périr :

Non , cruel , ce n'est point pour la voir expirer  
Que du plus tendre amour je me sens *inspirer*.

Vraiment je le crois bien; ce n'est guère *pour cela* qu'on aime une femme : c'est là ce qu'on appelle du style niais. Alcimédon veut apprendre au roi qu'il ne faut pas chercher dans Athènes Thyeste, qui n'y est plus; qu'un vaisseau en a apporté la nouvelle. Voici comme il s'exprime en arrivant :

Vous tenteriez, seigneur, un inutile effort;  
*Je le sais d'un vaisseau* qui vient d'entrer au port.  
On ne sait s'il a pris la route de Mycènes :  
Mais depuis près d'un mois il n'est plus dans Athènes.

Assurément, Atrée doit croire qu'il parle du *vaisseau* : point du tout; c'est de Thyeste, qu'il n'a pas même nommé. Et cette expression , *je le sais d'un vaisseau* ! L'auteur n'est pas plus heureux quand il veut employer les figures.

*Avec l'éclat du jour* je vois enfin renaitre  
L'espoir et la douceur de me venger d'un traître.

Que fait là *l'éclat du jour* ? Cela pourrait tout au plus se dire si la nuit avait suspendu une vengeance qui doit avoir lieu au point du jour; mais il n'en est pas question. *L'espoir* qu'il a de se

*venger* ne tient nullement à cet *éclat du jour* : il ne s'agit que de presser le départ d'une flotte. Cette phrase n'a donc point de sens. Les deux vers suivans ne valent pas mieux :

Les vents , qu'un dieu contraire enchainait loin de nous ,  
 Semblent avec les flots exciter mon courroux.

Sont-ce les vents qui, de concert avec les flots , excitent son courroux, ou qui excitent son courroux en même temps qu'ils excitent les flots ? Dans l'un et l'autre cas, quel rapport entre son courroux et les flots ? Ces rapprochemens forcés sont-ils le langage de la nature ? Veut-on des phrases louches , obscures , entortillées , qui ne disent rien moins que ce qu'elles devraient dire , elles sont sans nombre. Atrée dit à Plisthène :

Voyons si cet amour, qui t'a fait me trahir,  
 Servira maintenant à me faire obéir.  
 Tu n'auras pas en vain aimé Théodamie.  
 Venge-moi dès ce jour, ou c'est fait de sa vie.

*Qui t'a fait me trahir* n'est pas plus français que tout ce que nous avons vu. Mais remarquez qu'au lieu de dire, *tu n'auras pas impunément aimé Théodamie, c'est fait de sa vie, si tu ne m'obéis pas*, il dit, *tu n'auras pas aimé Théodamie en vain* ; ce qui fait un sens tout opposé , car il ne s'exprimerait pas autrement s'il avait à lui dire :



*Tu ne l'auras pas aimée en vain ; je te la donne  
pour épouse.* Plisthène répond :

Ah ! mon choix est tout fait *dans ce moment funeste*  
C'est mon sang qu'il vous faut , *non le sang de Thyeste.*

La réponse d'Atrée est presque inintelligible.

Quand l'amour, *de mon fils , semble avoir fait le sien ,*  
*Il ne m'importe plus de son sang ou du tien.*

Pour entendre le premier vers, il faut deviner  
qu'il doit être construit ainsi :

*Quand l'amour semble de mon fils avoir fait le sien , etc.*

Il était indispensable de séparer ces mots, *l'amour  
de mon fils*, qui ont l'air d'être régis l'un par  
l'autre, et ne présentent ainsi aucun sens.

Quant à ce que j'ai dit de la multitude des  
chevilles, un seul exemple suffira pour en donner  
une idée. *En ces lieux* est une phrase bien com-  
mune, et qui, par conséquent, ne doit être em-  
ployée que quand elle est nécessaire. Si on la  
revoit à tout moment au bout des vers, ce ne peut  
être que pour les remplir. Jamais poète apparem-  
ment n'en eut plus besoin que Crébillon.

Oui, je veux que ce fruit d'un amour odieux,  
Signale quelque jour ma fureur *en ces lieux...*  
Je ne suis en effet descendu *dans ces lieux...*  
Et nous n'avons d'appui que de vous *en ces lieux...*

Quel déplaisir secret vous chasse de ces lieux...  
 Cachez-vous au tyran qui règne dans ces lieux...  
 Je tremble à chaque pas que je fms en ces lieux...  
 Sans appui, sans secours, sans suite dans ces lieux...  
 J'en crains plus du tyran qui règne dans ces lieux...  
 Il doit être déjà de retour en ces lieux...  
 M'accorder un vaisseau pour sortir de ces lieux...  
 Gardes, faites venir l'étranger en ces lieux...  
 Et votre voix, seigneur, a rempli tous ces lieux...  
 S'il n'est mort lorsque enfin je reverrai ces lieux...  
 Faut-il le voir périr dans ces funestes lieux...  
 Que faisiez-vous, cher prince, et dans ces mêmes lieux...  
 Cherchez-vous à périr dans ces funestes lieux...  
 C'est assez qu'un tyran la consacre en ces lieux...  
 Qu'on cherche la princesse, allez, et qu'en ces lieux...  
 Barbare, peux-tu bien m'épargner en des lieux...  
 . . . Consolez-vous, ma fille, et de ces lieux, etc., etc.

Ce retour si fréquent du même mot est d'une monotonie que la rime rend encore plus importune; et, ce qu'il y a de pis, c'est qu'il est presque partout inutile, et quelquefois à contre-sens. Rien ne marque plus de faiblesse dans le style, et plus de stérilité.

*Rhadamiste* est, sans aucune comparaison, la meilleure de toutes les pièces de Crébillon, ou plutôt c'est la seule vraiment belle; c'est réellement son seul titre de gloire, le seul qui puisse être avoué par la postérité. Il ne manque à cette tragédie, pour être au premier rang, que d'être écrite comme elle est conçue, et d'avoir un autre premier acte; mais, telle qu'elle est, il ne faut qu'un ouvrage de ce mérite pour donner à son

auteur une place très-honorable parmi les poètes tragiques.

On a dit que le sujet était emprunté d'un roman du dernier siècle, intitulé *Bérénice*, aujourd'hui presque inconnu, et même devenu extrêmement rare. Mais Crébillon n'en a guère tiré que le fond historique, qu'il pouvait trouver de même dans Tacite : le meurtre de Mithridate, père de Zénobie, tué par Rhadamiste, meurtre qui n'est en lui-même qu'un des attentats vulgaires de l'ambition, et celui de Zénobie poignardée par son époux, l'un de ces crimes d'une passion forcenée, de ces coups de désespoir qui sont d'une espèce bien plus rare, plus extraordinaire et plus propre à la tragédie. Crébillon aperçut tout ce qu'il en pouvait tirer : c'est de là qu'il dut concevoir la première idée du caractère de Rhadamiste. L'histoire et le roman ne lui ont fourni que son avant-scène ; son plan est à lui, et le plan est beau, malgré les fautes qu'on y peut relever.

La conduite de la pièce est bien entendue, à l'exposition près, qui est extrêmement embrouillée. On sait ce qu'en disait l'abbé de Chaulieu : *La pièce serait très-claire, n'était l'exposition.* J'ai ouï dire à des gens d'esprit que c'était prendre une peine assez inutile, que de soigner l'exposition, attendu que la plupart des spectateurs ne l'écoutent pas, et que ceux qui l'écoutent pren-

nent pour bon tout ce que veut l'auteur, pourvu qu'ensuite il en résulte de l'effet. Je ne serais pas étonné qu'aujourd'hui plus d'un écrivain prit au sérieux cette plaisanterie, qui n'est au fond qu'une critique de l'inattention et de la légèreté qu'on nous a de tout temps reprochée, et qu'il est assez naturel de porter au spectacle encore plus qu'ailleurs. Il est fort possible, surtout dans un temps de satiété, que bien des gens, pressés de leur plaisir, ne se rendent attentifs qu'au moment où ils l'attendent, et qu'ils regardent la nécessité d'écouter une exposition comme une épreuve et un sacrifice qu'on peut s'épargner. Mais, à quelque point qu'on soit devenu avare du temps à force d'en perdre, heureusement cette disposition n'est pas encore celle du plus grand nombre; et si elle existait, ce serait aux yeux d'un vrai poète un motif de plus pour redoubler d'efforts dès les premières scènes, et pour triompher de cette indifférence inattentive, au moins par l'intérêt de style, triomphe difficile, à la vérité, et qui n'est fait que pour le grand écrivain.

Malgré tout l'embarras que Crébillon a laissé dans les détails du premier acte, on sait du moins que cette même Zénobie, que depuis long-temps tout le monde croit morte, a trouvé, après diverses aventures, un asile à la cour de Pharasmane, roi d'Ibérie, et son beau-père; qu'elle a voulu y rester inconnue; que Pharasmane veut l'épouser

sans la connaître (supposition, il faut l'avouer, qui sent un peu trop le roman); que son fils Arsame est son rival, et aimé de Zénobie, qui lui cache un amour qu'elle croit devoir combattre, quoiqu'elle puisse se croire libre par la mort de Rhadamiste, que Pharasmane, dit-on, a fait périr par la main des Arméniens, après s'être servi de la sienne pour immoler le roi d'Arménie, Mithridate; et quand Rhadamiste paraît à l'ouverture du deuxième acte, la curiosité est déjà vivement excitée. Il est, comme Zénobie, inconnu dans cette cour; il a été élevé dans celle d'Arménie.

Le roi (dit-il) ne m'a point vu dès ma plus tendre enfance,  
Et la nature en lui ne parle point assez  
Pour rappeler des traits dès long-temps effacés.

Des soldats romains l'ont arraché mourant des mains d'un peuple furieux. Il s'est, depuis ce temps, attaché à Corbulon leur général; il ne s'est fait connaître qu'à lui; et, apprenant que Pharasmane est prêt à envahir l'Arménie, qui se trouve sans roi, il s'est fait nommer ambassadeur de Rome auprès de lui, dans le dessein de s'opposer à ses projets ambitieux. Il faut convenir encore que cette nouvelle supposition tient plus des fictions romanesques que de la vraisemblance historique. Il n'était nullement dans les mœurs de Rome de donner à un étranger le caractère

d'ambassadeur, et l'on n'en connaît point d'exemple jusqu'au temps de la décadence de l'empire. Crébillon a justifié, autant qu'il le pouvait, cette démarche très-extraordinaire, en faisant dire à Rhadamiste que la politique romaine veut armer ses ressentimens contre Pharasmane.

*Dans ses desseins toujours à mon père contraire <sup>1</sup>,  
Rome de tous ses droits m'a fait dépositaire,  
Sûre, pour établir son pouvoir et le mien,  
Contre un roi qu'elle craint <sup>2</sup> que je n'oublierai rien.*

.....  
*Par un don de César je suis roi d'Arménie,  
Parce qu'il veut par moi <sup>3</sup> détruire l'Ibérie.  
Les fureurs de mon père ont assez éclaté  
Pour que Rome entre nous ne craigne aucun traité.  
Tels sont les hauts projets dont sa grandeur se pique;  
Des Romains si vantés telle est la politique;  
C'est ainsi qu'en perdant le père par le fils  
Rome devient fatale à tous ses ennemis.*

Les deux derniers vers sont vrais ; mais ce qu'il vient de dire, que César l'avait fait roi d'Arménie, avertit qu'il n'en fallait pas davantage pour mettre aux mains le père et le fils. Ce moyen était en effet bien plus conforme la politique des Romains, comme à la dignité de l'empire, que l'ambassade toujours hasardeuse du fils de Pharasmane auprès de son père. Encore une fois, ces moyens

<sup>1</sup> Consonnance dure.

<sup>2</sup> Inversion forcée et vers dur.

<sup>3</sup> Prosaïsme et dureté.

ont un air de roman ; mais les situations qu'ils produisent ont la couleur tragique, et les caractères, marqués avec force, et contrastés avec art, servent à les rendre plus frappantes. La rigueur inflexible et jalouse de Pharasmane fait éclater davantage la fidélité vertueuse que lui conserve son fils Arsame, lorsqu'il se refuse à toutes les propositions séduisantes que lui fait Rhadamiste pour l'attirer au parti des Romains, et que tout l'amour qu'il a pour Zénobie et tout ce qu'il peut craindre d'un rival aussi cruel que l'est son père ne peut ébranler son attachement à ses devoirs de sujet et de fils. D'un autre côté, cette même rigueur de Pharasmane, toujours tyran pour ses enfans, et tyran même dans son amour pour Zénobie, excuse suffisamment la démarche que se permet Arsame, qui s'adresse à l'ambassadeur de Rome pour remettre Zénobie sous la protection des Romains, et la dérober aux poursuites du roi d'Ibérie. La jalousie forcenée de Rhadamiste, la violence de son caractère, ses fureurs, qui ne respectent pas le sang le plus cher et le plus sacré, rendent plus intéressante la vertu courageuse de Zénobie, qui ne balance pas un moment à se remettre entre les mains d'un époux si formidable, et qui ose le faire arbitre de son sort après avoir osé lui avouer qu'elle a été sensible aux vertus et à l'amour d'Arsame. Toutes ces conceptions sont justes, nobles et dramatiques.

Déterminé à combattre l'injustice partout où je la rencontre, je ne puis m'empêcher de relever un jugement bien singulier dans un homme qui avait autant d'esprit que Dufresny, sur ce rôle de Rhadamiste, admiré de tous les connaisseurs, et qui est sans contredit ce que l'auteur a produit de plus beau. On trouve dans les œuvres de ce comique ingénieux une critique du chef-d'œuvre de Crébillon, où il regarde comme démontré que *le caractère de Rhadamiste n'est point propre au théâtre, parce qu'il est bizarrement composé de grands remords et de grands crimes*. Voilà une étrange contre-vérité. D'abord, ce composé de grands remords et de grands crimes n'est point du tout *bizarre*; il est dans la nature, et de plus il est éminemment dans la nature théâtrale. Cette lourde méprise de Dufresny, et l'arrêt que l'Académie prononça, dans le temps du *Cid*, que l'amour de Chimène péchait contre les bienséances du théâtre, prouvent combien il faut de temps pour établir la vraie théorie des arts de l'imagination, et combien des hommes, d'ailleurs éclairés et sans passion, sont encore exposés à s'y méprendre.

Quelle attente n'excite pas en nous la première vue d'un homme qui a été capable de plonger un poignard dans le sein d'une femme adorée plutôt que de la laisser au pouvoir d'un rival ! Et cette attente, il la remplit dès qu'il paraît. A l'ouver-



ture du second acte, il effraie par ses fureurs, et intéresse par ses remords : le tableau qu'il trace lui-même de l'action terrible et furieuse qu'il a commise montre en même temps tout ce qui peut l'excuser, et inspire plus de pitié que d'horreur.

Tu sais tout ce qu'a fait cette main criminelle  
Tu vis comme aux autels un peuple mutiné  
Me ravit le bonheur qui m'était destiné;  
Et, malgré les périls qui menaçaient ma vie,  
Tu sais comme à leurs yeux j'enlevai Zénobie.  
Inutiles efforts ! je fuyais vainement.  
Peins-toi mon désespoir dans ce fatal moment :  
Je voulus m'immoler ; mais Zénobie en larmes,  
Arrosant de ses pleurs mes parricides armes,  
Vingt fois, pour me fléchir embrassant mes genoux,  
Me dit ce que l'amour inspire de plus doux.  
Hiéron, quel objet pour mon âme éperdue !  
Jamais rien de si beau ne s'offrit à ma vue.  
Tant d'attraits cependant, loin d'attendrir mon cœur,  
Ne firent qu'augmenter ma jalouse fureur.  
Quoi, dis-je en frémissant, la mort que je m'apprete  
Va donc à Tiridate assurer sa conquête !

Ce n'est point là un scélérat froidement atroce. c'est un homme en qui tous les sentimens sont extrêmes, qui aime avec fureur, dont la passion est une espèce de fièvre ardente qui lui ôte la raison ; enfin, que le péril affreux où il se trouve, toutes les circonstances qui l'accompagnent, toutes les noires pensées qui doivent l'assaillir, ont jeté dans un égarement qui nous fait regarder comme involontaire tout ce qu'il a pu alors attenter. L'état

où il a été depuis ce jour, les larmes amères qu'il verse, les regrets qu'il traîne partout avec lui ; en un mot, tout ce qui précède son récit nous a déjà disposés à le plaindre. Ses premières paroles nous le font connaître tout entier :

Hiéron, plût aux dieux que la main ennemie  
Qui me ravit le sceptre eût terminé ma vie !  
Mais le ciel m'a laissé, pour prix de ma fureur,  
Des jours qu'il a tissés de tristesse et d'horreur.  
Loin de faire éclater ton zèle ni ta joie  
Pour un roi malheureux que le sort te renvoie,  
Ne me regarde plus que comme un furieux,  
Trop digne du courroux des hommes et des dieux  
Qu'a proscrit dès long-temps la vengeance céleste ;  
De crimes, de remords assemblage funeste ;  
Indigne de la vie et de ton amitié ;  
Objet digne d'horreur, mais digne de pitié ;  
Traître envers la nature, envers l'amour perfide ;  
Usurpateur, ingrat, parjure, parricide.  
Sans les remords affreux qui déchirent mon cœur,  
Hiéron, j'oublirais qu'il est un ciel vengeur.

Plus un coupable s'accuse, plus il obtient de compassion et d'indulgence. Ce n'est pas que les grandes passions justifient les grands crimes ; et ceux qui ont prétendu tirer ce résultat de la morale du théâtre l'ont évidemment calomniée, car les hommes rassemblés ne supporteraient nulle part l'apologie du crime <sup>1</sup>. Si les passions violentes

<sup>1</sup> Qu'on n'oppose point à ce principe les exemples journaliers et sans nombre qu'a donnés la révolution française, où le crime était, non pas justifié, mais consacré dans

qui le font commettre sont théâtrales en ce qu'elles nous arrachent de la pitié, elles sont instructives en nous faisant voir jusqu'où elles peuvent conduire ceux qui s'y abandonnent; et s'il est de la justice naturelle de plaindre celui qu'elles ont égaré et qui se reproche ses fautes, et de n'avoir que de l'horreur pour la perversité tranquille et réfléchie, il est de notre raison de considérer avec effroi que les faiblesses du cœur et l'impétuosité du caractère peuvent quelquefois mener au même résultat que la méchanceté et la scélératesse, et ne laisser entre l'homme passionné et le méchant, entre le coupable et le pervers, d'autre différence que le remords.

Hiéron demande à Rhadamiste quels sont ses desseins, et ce qu'il veut faire à la cour de Pharasmane. Sa réponse, à quelques vers près, est d'une beauté remarquable.

Dans l'état où je suis me connais-je moi-même?  
Mon cœur, *de soins divers sans cesse combattu*<sup>1</sup>,  
Ennemi du forfait, sans aimer la vertu,  
D'un amour malheureux déplorable victime,  
S'abandonne au remords sans renoncer au crime.

de nombreuses assemblées, et au théâtre, et partout ailleurs. D'abord, cette exception a été et devait être unique, comme je l'ai fait voir en plus d'un endroit. De plus, l'applaudissement donné au crime en principe l'était toujours par ses auteurs ou ses complices, et la crainte faisait taire tous les autres.

<sup>1</sup> Vers trop faible pour la situation : des *soins* !

Je cède au repentir, mais sans en profiter<sup>1</sup>,  
 Et je ne me connais<sup>2</sup> que pour me détester.  
 Dans ce cruel séjour sais-je ce qui m'entraîne?  
 Si c'est le désespoir, ou l'amour, ou la haine?  
 J'ai perdu Zénobie : après ce coup affreux,  
 Peux-tu me demander encor ce que je veux?  
 Désespéré, proscrit, abhorrant la lumière,  
 Je voudrais me venger de la nature entière.  
 Je ne sais quel poison se répand dans mon cœur,  
 Mais, jusqu'à mes remords, tout y devient fureur.

S'il y a quelques fautes dans les premiers vers, ces six derniers en rachèteraient de bien plus grandes. Je n'en connais point de plus profondément sentis, de plus fortement exprimés, qui aient plus de cette beauté tragique que l'on sent beaucoup mieux que l'on ne peut l'expliquer. Je ne sais si c'est là ce que Dufresny appelait de la *bizarrierie*; mais il y a ici autant de vérité que d'énergie. Pour saisir mieux l'un et l'autre, il faut entendre le reste du morceau :

Je viens ici chercher l'auteur de ma misère,  
 Et la nature en vain me dit que c'est mon père.  
 Mais c'est peut-être ici que le ciel irrité  
 Vent se justifier de trop d'impunité;  
 C'est ici que m'attend le trait inévitable  
 Suspendu trop long-temps sur ma tête coupable :  
 Et plutôt aux dieux cruels que ce trait suspendu  
 Ne fût pas en effet plus long-temps attendu !

<sup>1</sup> Répétition du vers précédent.

<sup>2</sup> Il a dit plus haut, *me connais-je moi-même* ? Il y a ici une contradiction au moins apparente ; elle est plus dans les mots que dans les idées.

Qu'on se souvienne que Rhadamiste a trempé ses mains dans le sang d'une femme qu'il idolâtrait et qu'il idolâtre encore, et qu'il l'a perdue au moment où il allait la posséder, et l'a perdue par un emportement barbare; qu'auparavant il avait fait périr le père de sa maîtresse, après avoir promis de l'épargner, et qu'il n'avait pu lui pardonner d'avoir voulu lui ôter Zénobie pour la donner à un autre; que la première cause de tous ses malheurs a été la perfide ambition de Pharasmane, qui avait pris les armes contre son frère, contre ce même Mithridate qui avait élevé son fils, et lui avait promis Zénobie. Toutes ses infortunes lui viennent donc de ce qui devait lui être le plus cher, et, ce qui est encore pis, de lui-même. Il a cherché à mourir; mais, percé de coups, il a été secouru par un guerrier généreux, par Corbulon, qui l'a rendu à la vie. Est-il étonnant que cet homme bouillant, emporté, implacable, long-temps tourmenté par la fortune et par son propre cœur, par le souvenir de crimes qu'il ne peut réparer, et d'injures dont il voudrait se venger, soit livré sans cesse à des transports douloureux, ou à cette fureur sombre, à cette rage aveugle qui ne sait où se prendre et veut se prendre à tout? Dans cette situation, tout ce qui se passe au fond de son cœur est un orage continuel, toutes ses pensées sont funestes, tous ses désirs sont des vengeances, tous ses cris sont des menaces; et tout s'explique

par ces deux vers si simples, mais subimes de vérité :

J'ai perdu Zénobie : après ce coup affreux,  
Peux-tu me demander encor ce que je veux ?

Ce qu'il veut ?

Il voudrait se venger de la nature entière.

Son âme, qui est malade et ulcérée, mais qui n'est ni flétrie ni perverse, est susceptible de remords :

Mais jusques aux remords, tout y devient fureur.

On sent qu'il dit vrai, lorsqu'en parlant de son repentir il ne renonce pas au crime; on sent que, si l'occasion de se venger se présente à lui, il peut le commettre encore. Que ne promet pas un semblable personnage, annoncé ainsi dès la première scène? De quoi ne sera-t-il pas capable? Lui-même désire que la justice céleste le prévienne : il se résigne au châtement. Nous savons qu'il va revoir Zénobie, et que son père est son rival. Il a dit :

Et la nature en vain me dit que c'est mon père.

Et ce vers qui fait frémir, cette expression d'une rage concentrée ne peut se pardonner qu'à l'état épouvantable où nous le voyons, à ce qu'il a

souffert, à l'horreur qu'il a de lui-même. Certes ce n'est pas là un rôle *bizarre* : il ne ressemble, il est vrai, à rien de ce que l'on connaissait au théâtre, mais il ressemble à la nature, telle que le génie la conçoit dans ce qu'elle a de plus effrayant, de plus malheureux ; et quand nous aurons vu tout ce qu'il produit, il faudra dire, en rendant au poète un hommage légitime : Cet ouvrage est le seul monument qui doive consacrer son nom ; mais (à commencer du second acte) qu'il est beau ! qu'il est vigoureux ! qu'il est neuf ! qu'il est tragique !

La scène du second acte entre Pharasmane et Rhadamiste est noble, animée, imposante : l'entrevue de ces deux personnages nous attache déjà fortement, et tient tout ce que leur caractère annonçait. Celui du roi d'Ibérie est tracé, il est vrai, sur Mithridate ; il a la même haine pour les Romains, ce même orgueil indomptable, cette même dureté jalouse qui le fait redouter de ses fils ; mais, selon Voltaire lui-même, qui n'est pas porté à flatter Crébillon, le rôle de Pharasmane, s'il n'est pas aussi bien écrit, est plus fier et plus tragique. J'ajouterai que ce rôle étincelle de traits sublimes, particulièrement dans cette scène, et que la diction, moins incorrecte qu'ailleurs, souvent joint l'énergie des figures à celle des pensées, et ne laisse alors rien à désirer pour l'élégance.

Ce peuple triomphant n'a point vu mes images,

A la suite d'un char, en butte à ses outrages,  
 La honte que sur lui répandent mes exploits,  
 D'un airain orgueilleux a bien vengé les rois.

*Les rois vengés d'un airain orgueilleux* sont d'une bien belle poésie, et je ne crois pas que Racine lui-même eût pu mieux dire. Il semble que Crébillon ait voulu ici lutter contre ces beaux vers de Mithridate :

Tandis que l'ennemi, par ma fuite trompé,  
 Tenait après son char un vain peuple occupé,  
 Et gravant en airain ses frêles avantages,  
 De mes états conquis enchainait les images, etc.

Si l'on veut comparer ces deux morceaux, peut-être trouvera-t-on dans celui de Racine un plus grand éclat d'expression. Il n'y a rien de plus brillant que ce contraste ingénieux, cette idée éclatante, des *frêles avantages gravés en airain*, rien de plus heureusement figuré que ce peuple qui *enchaîne les images des états conquis* : pour tout dire, en un mot, c'est la langue de Racine. Mais ces *rois vengés d'un airain orgueilleux* semblent d'un coloris plus mâle, peut-être parce que l'indignation a plus de force que le mépris. Les vers suivans sont d'une touche entièrement originale :

Est-ce la guerre enfin que Néron me déclare ?  
 Qu'il ne s'y trompe point : la pompe de ces lieux,  
 Vous le voyez assez, n'éblouit point les yeux ;  
 Jusques aux courtisans qui me rendent hommage,



Mon palais, tout ici n'a qu'un faste sauvage.  
 La nature, maîtresse en ces affreux climats,  
 Ne produit, au lieu d'or, que du fer, des soldats;  
 Son sein tout hérissé n'offre aux désirs de l'homme  
 Rien qui puisse tenter l'avarice de Rome.

Ces vers sont un chef-d'œuvre d'énergie, et cette belle scène ne pouvait pas être mieux terminée que par ces deux vers :

Retournez, dès ce jour, apprendre à Corbulon  
 Comme on reçoit ici les ordres de Néron.

Mais ce qui me paraît le plus admirable dans cette même scène, c'est le moment où Rhadamiste, entendant Pharasmane réclamer le droit de succession au trône d'Arménie après son frère et son fils, s'écrie impétueusement :

Quoi, vous, seigneur, qui seul causâtes leur ruine!  
 Ah ! doit-on hériter de ceux qu'on assassine?

Avec quel plaisir nous voyons Rhadamiste, qui s'est caché jusque-là sous l'extérieur et le langage d'un ambassadeur, paraître tout à coup sous ses propres traits ! Comme la nature est peinte ici ! Comme elle arrache violemment le masque qui la couvre ! Et pour cela, deux vers ont suffi à l'art du poète. C'est là sans doute le premier mérite dramatique.

Au troisième acte, les personnages continuent d'être en situation et en contraste. Celui que j'ai déjà indiqué entre Arsame et Rhadamiste est

principalement développé dans l'entrevue des deux frères. *A peine* Arsame a-t-il fait entendre qu'il a besoin de secours contre les cruautés de Pharasmane, et qu'il sollicite une grâce, que le fougueux Rhadamiste, qui déjà croit avoir un complice, s'empresse de lui dire :

Quels que soient vos desseins, vous pouvez sans effroi,  
 Sûr d'un appui sacré, vous confier à moi.  
 Plus indigné que vous contre un barbare père,  
 Je sens, à son nom seul, redoubler ma colère.  
 Touché de vos vertus, et tout entier à vous,  
 Sans savoir vos malheurs, je les partage tous :  
 Vous calmeriez bientôt la douleur qui vous presse,  
 Si vous saviez pour vous jusqu'où je m'intéresse.  
 Parlez, prince. Faut-il contre un père inhumain  
 Armer avec éclat tout l'empire romain ?  
 Soyez sûr qu'avec vous mon cœur d'intelligence  
 Ne respire aujourd'hui qu'une même vengeance.  
 S'il ne faut qu'attirer Corbulon en ces lieux,  
 Quels que soient vos projets, j'ose attester les dieux  
 Que nous aurons bientôt satisfait votre envie,  
 Fallût-il pour vous seul conquérir l'Arménie.

## ARSAME.

Que me proposez-vous ? Quel conseil ! Ah ! seigneur,  
 Que vous pénétrez mal dans le fond de mon cœur !  
 Qui ? moi ! que trahissant mon père et ma patrie,  
 J'attire les Romains au sein de l'Ibérie !  
 Ah ! si jusqu'à ce point il faut trahir ma foi,  
 Que Rome en ce moment n'attende rien de moi.  
 Je n'en exige rien ; dès qu'il faut par un crime  
 Acheter un bienfait que j'ai cru légitime ;  
 Et je vois bien, seigneur, qu'il me faut aujourd'hui  
 Pour des infortunés chercher un autre appui,  
 Je croyais, ébloui de ces titres suprêmes,

Rome utile aux mortels autant que les dieux mêmes;  
Et, pour en obtenir un secours généreux,  
J'ai cru qu'il suffisait que l'on fût malheureux.  
J'ose le croire encore, etc.

Ce langage, qui est d'une noblesse intéressante, sans morgue, sans amertume, est celui qui devait caractériser la vertu douce et l'âme pure et sensible d'Arsame. Sa conduite y est conforme en tout : il ne veut que soustraire une femme infortunée à la violence odieuse que Pharasmane veut exercer contre elle; et, quoique lui-même en soit amoureux, il consent à s'en priver pour lui assurer la protection des Romains. Rhadamiste y souscrit volontiers; mais il fait encore de nouvelles tentatives sur la fidélité d'Arsame; et ce qui commence à les justifier assez, c'est qu'elles semblent l'effet de la tendresse fraternelle, sentiment qui répand un nouvel intérêt sur cette scène, et qui, nous faisant voir que Rhadamiste n'est point insensible aux impressions de la nature, prépare la conduite que nous lui verrons tenir avec son père à la fin du cinquième acte. Il exhorte donc Arsame à ne point se séparer de ce qu'il aime :

Daignez me confier et son sort et le vôtre :  
Dans un asile sûr suivez-moi l'un et l'autre :  
Sensible à ses malheurs, je ne puis sans effroi  
Abandonner Arsame aux fureurs de son roi.  
Prince! vous dédaignez un conseil qui vous blesse  
Mais si vous connaissiez celui qui vous en presse...

L'incorruptible Arsame l'interrompt, et lui an-

nonce que cette étrangère va venir le trouver , qu'elle a quelque secret à lui confier. On ne pouvait amener plus naturellement une scène dont la seule attente excite déjà un vif intérêt, et depuis le commencement du second acte jusqu'à la fin de la pièce , les situations, la conduite, les caractères, l'entente des scènes, tout est dans les vrais principes, tout respire le génie du théâtre.

Voltaire fait ici une critique qui , si j'ose le dire, ne me paraît nullement fondée. Il cite ces deux vers que dit Rhadamiste à Hiéron dans la scène qui suit son entretien avec son frère :

D'ailleurs , pour l'enlever ne me suffit-il pas  
Que mon père cruel brûle pour ses appas.

Et là-dessus il s'écrie : « Quoi ! il enlève une femme ,  
» uniquement parce que son père en est amoureux ! D'ailleurs, comment ne voit-il pas qu'on  
» la reprendra aisément de ses mains ? Quel ambassadeur a jamais fait une telle folie ! Rhadamiste  
» peut-il heurter ainsi les premiers principes de la  
» raison ? »

D'abord il ne faut pas juger la conduite d'un personnage sur deux vers isolés. Si Rhadamiste n'énonçait pas d'autres motifs, s'il ne pouvait pas en avoir d'autres, l'observation de Voltaire pourrait avoir quelque fondement ; mais qu'on entende Rhadamiste, et qu'on suive toute la pièce, on sentira, je crois, qu'il n'y a ici aucun reproche à

faire au poëte. Rhadamiste dit, en parlant d'Isménie (c'est le nom que Zénobie a pris) :

Elle peut servir à mes dessein ;  
Elle est d'un sang, dit-on, allié des Romains.  
Pourrais-je refuser à mon malheureux frère  
Un secours qui commence à me la rendre chère ?  
D'ailleurs, pour l'enlever, ne me suffit-il pas  
Que mon père cruel brûle pour ses appas ?

Qui ne voit que ces deux derniers vers ne sont que le mouvement d'une âme irritée, très-bien placés dans la bouche d'un homme tel que Rhadamiste ; et que sa conduite est d'ailleurs conforme en tout à l'objet de son ambassade et aux vues qui doivent l'occuper ? Pourquoi les Romains l'ont-ils envoyé ? N'est-ce pas pour brouiller tout à la cour de Pharasmane, autant qu'il le pourra ? Et, dans cette vue, peut-il faire mieux que d'armer le père et le fils l'un contre l'autre ? Peut-il y réussir mieux qu'en favorisant l'évasion d'Isménie ? N'est-il pas très-vraisemblable que Pharasmane n'en sera que plus irrité contre Arsame ? Et si quelque chose peut conduire le fils à des extrémités auxquelles il répugne, n'est-ce pas la violence où le père peut se porter ? De plus, Isménie ne sera-t-elle pas une espèce d'otage entre les mains de Rhadamiste ? Il le dit expressément :

C'est un garant pour moi.

La démarche qu'il fait n'est donc rien moins qu'une

*folie.* Elle s'accorde à la fois et avec sa politique et avec ses passions. « Mais comment ne voit-il » pas qu'on la reprendra aisément de ses mains ? » Pourquoi donc verrait-il cela si clairement ? Sans doute il n'est pas en état de l'enlever à force ouverte. Mais Isménie n'est point gardée ; elle est libre ; elle projette de s'échapper pendant la nuit avec une escorte de Romains. Est-il donc impossible qu'avant que sa fuite soit découverte elle ait gagné assez d'avance pour atteindre les frontières du petit royaume d'Ibérie, et se trouver en sûreté ? Il y a des exemples sans nombre de pareilles évasions, et même de beaucoup plus difficiles, heureusement exécutées. Je ne vois pas ce qu'on peut répondre à des raisons si plausibles : je les aurais proposées à Voltaire lui-même, si j'avais eu à écrire cet ouvrage sous ses yeux ; et j'ai osé plus d'une fois, de son vivant, combattre son opinion, soit de vive voix, soit par écrit, parce qu'à mes yeux aucune autorité, aucune considération, ne doit prescrire contre la vérité et la justice.

Nous voici arrivés à cette reconnaissance, l'une des plus belles sans contredit, et peut-être la plus belle qu'il y ait au théâtre. Il suffit, pour l'apprécier, de se rappeler tout ce qui la précède, et dans quelle situation les deux époux paraissent l'un devant l'autre. L'exécution en est digne ; car ce n'est pas au milieu d'une foule de vers d'un pathétique vrai, de l'expression la plus vive et la plus forte,

qu'on peut faire attention à quelques vers négligés. La saine critique est inséparable de la sensibilité : l'une ne contredit jamais l'autre ; et quand la critique condamne, c'est que la sensibilité n'est pas là pour la désarmer. Mais comme elle domine dans cette scène ! Rhadamiste s'étonne que son épouse puisse s'attendrir pour lui :

O de mon désespoir victime trop aimable !  
Que tout ce que je vois rend votre époux coupable !  
Quoi, vous versez des pleurs !

ZÉNOBIE.

Malheureuse ! et comment  
N'en répandrais-je pas dans ce fatal moment !  
Ah ! cruel ! plutôt aux dieux que ta main ennemie  
N'eût jamais attenté qu'aux jours de Zénobie !  
Le cœur, à ton aspect, désarmé de courroux,  
Je ferais mon bonheur de revoir mon époux,  
Et l'amour s'honorant de ta fureur jalouse,  
Dans tes bras avec joie eût remis ton épouse.  
Ne crois pas cependant que, pour toi sans pitié,  
Je puisse te revoir avec inimitié.

Et l'amour, s'honorant de ta fureur jalouse, etc.

Que cette expression est belle ! Elle contient, sans le développer, un sentiment qui est au fond du cœur de toutes les femmes sensibles, et qui les dispose à pardonner tout ce qui n'a eu pour principe qu'un excès d'amour.

RHADAMISTE.

Quoi ! loin de m'accabler, grands dieux, c'est Zénobie

Qui craint de me haïr et qui s'en justifie!  
 Ah! punis-moi plutôt : ta funeste bonté,  
 Même en me pardonnant, tient de ma cruauté.  
 N'épargne point mon sang, cher objet que j'adore;  
 Prive-moi du bonheur de te revoir encore.  
 Faut-il, pour t'en presser, embrasser les genoux?  
 Songe au prix de quel sang je devins ton époux.  
 Jusques à mon amour tout veut que je périsse.  
 Laisser le crime en paix c'est s'en rendre complice;  
 Frappe, mais souviens-toi que, malgré ma fureur,  
 Tu ne sortis jamais un moment de mou cœur;  
 Que si le repentir tenait lieu d'innocence,  
 Je n'exciterais plus ni haine ni vengeance;  
 Que, malgré le courroux qui te doit animer,  
 Ma plus grande fureur fut celle de t'aimer.

## ZÉNOBIE.

Lève-toi, c'en est trop, puisque je te pardonne,  
 Que servent les regrets où ton cœur s'abandonne?  
 Va, ce n'est pas à nous que les dieux ont remis  
 Le pouvoir de punir de si chers ennemis.  
 Nomme-moi les climats où tu souhaites vivre;  
 Parle, dès ce moment je suis prête à te suivre :  
 Sûre que les remords qui saisissent ton cœur  
 Naissent de ta vertu plus que de ton malheur.  
 Heureuse si pour toi les soins de Zénobie  
 Pouvaient un jour servir d'exemple à l'Arménie,  
 La rendre, comme moi, soumise à ton pouvoir,  
 Et l'instruire du moins à suivre son devoir!

## RHADAMISTE.

Juste ciel! se peut-il que des nœuds légitimes  
 Avec tant de vertus unissent tant de crimes!  
 Que l'hymen associe au sort d'un furieux  
 Ce que de plus parfait firent naître les dieux!  
 Quoi, tu peux me revoir sans que la mort d'un père,  
 Sans que mes cruautés, ni l'amour de mon frère,  
 Ce prince, cet amant, si grand, si généreux,



Te fassent détester un amant malheureux.  
 Et je puis me flatter qu'insensible à sa flamme,  
 Tu dédaignes les vœux du vertueux Arsame ?  
 Que dis-je ? Trop heureux que pour moi, dans ce jour,  
 Le devoir dans ton cœur me tienne lieu d'amour.

## ZÉNOBIE.

Calme les vains soupçons dont ton âme est saisie,  
 Ou cache-m'en du moins l'indigne jalousie,  
 Et souviens-toi qu'un cœur qui peut te pardonner,  
 Est un cœur que, sans crime, on ne peut soupçonner.

## RHADAMISTE.

Pardonne, chère épouse, à mon amour funeste ;  
 Pardonne des soupçons que tout mon cœur déteste :  
 Plus ton barbare époux est indigne de toi,  
 Moins tu dois t'offenser de son injuste effroi.  
 Rends-moi ton cœur, ta main, ma chère Zénobie,  
 Et daigne, dès ce jour, me suivre en Arménie :  
 César m'en a fait roi ; viens me voir désormais,  
 A force de vertus, effacer mes forfaits.  
 Hiéron est ici : c'est un sujet fidèle ;  
 Nous pouvons confier notre fuite à son zèle.  
 Aussitôt que la nuit aura voilé les cieux,  
 Sûre de me revoir, viens m'attendre en ces lieux.  
 Adieu : n'attendons pas qu'un ennemi barbare,  
 Quand le ciel nous rejoint, pour jamais nous sépare.  
 Dieux, qui me la rendez pour combler mes souhaits,  
 Daignez me faire un cœur digne de vos bienfaits !

La chaleur continue de ce rôle de Rhadamiste, les reproches qu'il se fait, ses transports aux pieds de Zénobie, et la jalousie qu'il ne peut cacher au milieu de son ivresse, l'indulgente vertu de son épouse, l'attendrissement qu'elle lui montre, la dignité de ton et de sentiment qu'elle oppose à

ses soupçons, tout concourt à placer cette scène au rang des plus belles et des plus théâtrales que nous connaissions. Tout cet ouvrage, et particulièrement le rôle de Rhadamiste, est pénétré de l'esprit de la tragédie.

Il se présente ici une observation importante. Remarquez que dans cette scène, et dans les autres morceaux que j'ai cités ou que je citerai comme les meilleurs, la diction n'est point au-dessous des sentimens et des idées; qu'elle n'offre que très-peu de fautes et des fautes très-légères. C'est une nouvelle preuve de cette vérité que j'ai déjà établie ailleurs, et que tout sert à confirmer, qu'en général il existe un rapport naturel et presque infaillible entre la manière de penser et de sentir, et celle de s'exprimer; que l'une dépend beaucoup de l'autre, et qu'il est rare que cette dépendance n'ait pas un effet sensible. J'ai observé, après Voltaire, que tous les endroits où Corneille a le mieux pensé et le mieux senti sont aussi ceux où il a le mieux écrit. C'est donc à tort que l'on a voulu tant de fois faire du talent d'écrire une faculté distincte et séparée des autres, surtout dans les poètes; que l'on a voulu nous faire croire que, dans les mauvaises pièces de Corneille ou dans les mauvais endroits de ses meilleures pièces, il ne manque qu'une versification plus soignée. A l'examen, cette assertion se trouverait fausse, et ceux qui l'ont renouvelée à pro-

pos de Crébillon, ou se sont trompés de même, ou voulaient tromper. A les entendre, le style d'*Atrée*, d'*Électre*, de *Sémiramis*, de *Xercès*, de *Pyrhus*, de *Catilina*, n'aurait besoin que de plus d'élégance; et ils ne songent pas que le style comprend les sentimens et les pensées, et que dans toutes ces pièces, comme dans celles où Corneille a été si inférieur à lui-même, les sentimens et les pensées ne valent pas mieux que les vers. Sans doute la diction est plus ou moins élégante, plus ou moins poétique, plus ou moins travaillée dans tel ou tel écrivain; elle a dans chacun d'eux un différent caractère, et ce caractère même est relatif à celui de leur talent. Mais généralement l'homme qui écrit mal a mal pensé; et ce qu'on voudrait faire passer pour un simple défaut de goût dans le style est un défaut dans l'esprit, est un manque de justesse, de netteté, de vérité, de force dans les idées et dans les sentimens. Pourquoi Racine est-il celui des modernes qui a le mieux fait des vers? Est-ce seulement parce qu'ils sont très-bien tournés? C'est parce que toutes les idées sont justes et les sentimens vrais. Pourquoi Crébillon, dans les belles scènes de *Rhadamiste* et dans quelques morceaux d'*Électre*, a-t-il le même mérite, quoique avec beaucoup moins d'élégance? C'est qu'alors il a bien conçu, bien pensé, bien senti; et si dans ses autres ouvrages son style est continuellement mauvais, on ne peut pas dire

qu'il y ait montré aucune autre espèce de talent. Celui qu'il avait reçu de la nature s'est arrêté à *Rhadamiste*, et n'a pas été au delà : il a eu quelques éclairs dans *Idoménée* et dans *Atrée*, des momens lumineux dans *Électre*, et un beau jour dans *Rhadamiste*.

Rien, à mon gré, ne lui fait plus d'honneur que d'avoir soutenu son quatrième acte après le grand effet du troisième; et c'est dans le caractère de Radamiste et dans celui de Zénobie qu'il a trouvé ses ressources. La scène entre cette princesse et Arsame est un peu faible, il est vrai, et trop sur le ton élégiaque; mais l'auteur se relève bien dans la suivante lorsque Rhadamiste, après cette reconnaissance si vive et si tendre, se laisse emporter à de nouveaux accès de jalousie en voyant Arsame avec Zénobie, et surtout en apprenant qu'elle lui a confié le secret de son sort :

Qui peut à son secret devenir infidèle,  
Ne peut, quoi qu'il en soit, n'être point criminelle.  
Je connais, il est vrai, toute votre vertu;  
Mais mon cœur de soupçons n'est pas moins combattu.

ARSA ME.

Quoi ! la noire fureur de votre jalousie,  
Seigneur, s'étend aussi *jusques à Zénobie* !  
Pouvez-vous offenser...

<sup>1</sup>*Jusques à Zé...* est une cacophonie très-désagréable. Il était très-facile de mettre *jusque sur Zénobie*. Ce vers, si aisé à corriger, suffirait pour faire voir combien Cré-

## ZÉNOBIE.

Laissez agir, seigneur,  
Des soupçons, en effet, si dignes de son cœur.  
Vous ne connaissez pas l'époux de Zénobie...

Elle lui rappelle, avec toute les bienséances convenables, tous les droits qu'elle avait d'écouter le choix de son cœur, et finit par un mouvement aussi noble qu'il était neuf au théâtre. Elle a dit qu'en se faisant connaître au prince elle n'avait eu d'autre dessein que de le guérir d'un amour sans espérance; elle continue ainsi :

Mais, puisqu'à tes soupçons tu veux t'abandonner,  
Connais donc tout ce cœur que tu peux soupçonner.  
Je vais par un seul trait te le faire connaître,  
Et de mon sort après je te laisse le maître.  
Ton frère me fut cher, je ne le puis nier;  
Je ne cherche pas même à m'en justifier.  
Mais, malgré son amour, ce prince qui l'ignore,  
Sans tes lâches soupçons l'ignorerait encore.

( à Arsame. )

Prince, après cet aveu, je ne vous dis plus rien.  
*Vous connaissez assez* <sup>1</sup> un cœur comme le mien,  
Pour croire que sur lui l'amour ait quelque empire :  
Mon époux est vivant, ainsi ma flamme expire.

Billon avait l'oreille peu sensible à l'harmonie, et en était peu occupé.

<sup>1</sup> Autre preuve de l'incroyable inattention de l'auteur sur la langue et la diction. *Vous connaissez assez* dit tout le contraire de ce qu'il veut dire. Il fallait *vous connaissez trop bien*. Le sens est si clair, qu'on ne prend pas garde au contre-sens qui est dans les termes.

Cessez donc d'écouter un amour odieux,  
Et surtout gardez-vous de paraître à mes yeux.

(à Rhadamiste.)

Pour toi, dès que la nuit pourra me le permettre,  
Dans tes mains, en ces lieux, je viendrai me remettre.  
Je connais la fureur de tes soupçons jaloux,  
Mais j'ai trop de vertu pour craindre mon époux.

Cette scène est comparable à celle de Pauline et de Sévère, pour cette dignité modeste que peut mettre une femme vertueuse dans l'aveu de sa sensibilité. J'avouerai que j'avais d'abord cru trouver un défaut de vérité dans ces mots :

*Ainsi ma flamme expire.*

En effet, il n'est pas vrai que l'amour *expire ainsi* au premier ordre de la vertu, et il semble qu'elle aurait dû dire seulement que désormais elle est rendue tout entière à son devoir. Mais, en y réfléchissant, j'ai vu qu'après l'aveu qu'elle vient de faire devant Arsame et Rhadamiste, elle ne pouvait pas énoncer trop formellement tout ce qui pouvait ôter à l'un toute espérance et à l'autre toute défiance; et par conséquent elle peut aller un peu au delà de l'exacte vérité, et parler de la victoire qu'avec le temps elle remportera sur elle-même, comme si elle était déjà remportée. Que de nuances à observer dans les convenances dramatiques, et combien il faut y réfléchir avant d'asseoir un jugement!

Le cinquième acte a essuyé des critiques et même très-spécieuses. Arsame, arrêté à la fin du quatrième, par ordre de son père, pour avoir eu avec l'ambassadeur romain une conversation secrète qui doit en effet être suspecte à Pharasmane, est amené devant lui, et traité comme un criminel. L'implacable roi des Ibères s'écrie dans son courroux :

Grands dieux ! qui connaissez ma haine et mes desseins ,  
Ai-je pu mettre au jour un ami des Romains ?

Il presse son fils de lui expliquer le motif de cet entretien, et Arsame, qui a les plus fortes raisons pour ne le pas révéler, semble convaincu par le silence qu'il s'obstine à garder sur ce mystère ; ce qui forme encore une situation. L'on vient dire au roi que l'ambassadeur de Rome et celui d'Arménie enlèvent Isménie du palais, et que la garde est à leur poursuite. Pharasmane, furieux, veut sortir avec sa suite pour se faire justice de cette trahison, et le premier mouvement d'Arsame est de l'arrêter. Il frémit, ainsi que le spectateur, en songeant que le père va, selon toutes les apparences, faire périr son fils qu'il ne connaît pas :

Je ne vous quitte point, en dussé-je périr.  
Eh bien ! écoutez-moi, je vais tout découvrir :  
Ce n'est pas un Romain que vous allez poursuivre ;  
Loin qu'à votre courroux sa naissance le livre,  
Du plus illustre sang il a reçu le jour,

Et d'un sang respecté, même dans cette cour;  
De vos propres regrets sa mort serait suivie;  
Ce ravisseur, enfin, est l'époux d'Isménie...  
C'est...

PHARASMANE *l'interrompt brusquement.*

Achève, imposteur : par de lâches détours  
Crois-tu de ma fureur *interrompre le cours ?*

ARSAME.

Ah ! permettez du moins, seigneur, que je vous suive :  
Je m'engage à vous rendre ici votre captive.

PHARASMANE.

Retire-toi , perfide , et ne réplique pas.

( *aux gardes.* )

Mitrane , qu'on l'arrête. Et vous suivez mes pas.

On a objecté, et cette remarque se présente d'elle-même, qu'Arsame devait lui dire : Arrêtez, c'est votre fils que vous allez frapper. Voltaire a insisté plus que personne sur cette critique, qui même, chez lui, devient outrée. « Arsame, dit-il, » voyant son frère Rhadamiste en péril, et pour » vant le sauver d'un mot, ne révèle point à Phar » asmane que Rhadamiste est son fils. Il n'a qu'à » parler pour prévenir un parricide, nulle *raison* » *ne le retient*; cependant il se tait. L'auteur le » fait persister une scène entière dans un silence » condamnable, uniquement pour ménager à la » fin une surprise qui devient puérile, parce qu'elle » n'est nullement vraisemblable. » Certainement l'objection est pressante, et n'est pas sans fondement : cependant examinons tout. Est-il bien



vrai que ~~nulle raison ne retienne~~ Arsame ? Pharasmane a voulu autrefois la mort de ce fils, et croit même avoir réussi dans ce cruel dessein. Ce n'est donc pas un homme incapable de verser le sang de ses enfans ; et surtout ce n'est pas dans le moment où Rhadamiste est si coupable envers lui, comme ami des Romains et comme ravisseur d'Isménie, que ce monarque sanguinaire et jaloux sera porté à l'épargner. Aussi Arsame dit-il un moment après :

Mais je devais parler : le nom de fils peut-être...  
 Hélas ! que m'eût servi de le faire connaître ?  
 Loin que ce nom si doux eût fléchi le cruel,  
 Il n'eût fait que le rendre encor plus criminel.

C'est une preuve que l'auteur a senti l'objection, et que du moins il ne manquait pas tout-à-fait de réponse. Mais accordons que le premier mouvement de la nature eût dû être le plus fort, et qu'Arsame eût mieux fait de parler : tout considéré, je crois qu'il faudra convenir que c'est ici une de ces occasions où, de deux partis que peut prendre le poète, il y en a un qui vaut mieux dans l'exactitude rigoureuse, et un autre qui, sans être dépourvu de raisons, vaut infiniment mieux pour l'effet ; et, dans ce cas, doit-on condamner absolument le poète d'avoir préféré le dernier parti ? C'est ici que la sévérité de Voltaire me paraît aller jusqu'à l'injustice. Il n'est nullement vrai que

la catastrophe de Rhadamiste ne soit *qu'une surprise puérile* ; l'expérience atteste qu'elle produit la terreur et la pitié. Il n'y a personne qui ne frémissé, lorsque Pharasmane reparait tenant à la main l'épée qu'il a teinte du sang de son fils ; lorsque , voyant avec surprise Arsame tomber évanoui d'horreur et de désespoir, il commence à s'interroger lui-même sur toutes les circonstances qu'il se rappelle et qui l'épouvantent <sup>1</sup>, et principalement sur le peu de résistance qu'il a éprouvée de la part de ce Romain qui avait paru si redoutable pour tout autre.

Quand j'ai versé le sang de ce fier ennemi,  
 Tout le mien s'est ému : j'ai tremblé, j'ai frémi :  
 Il m'a même paru que ce Romain terrible,  
 Devenu tout à coup à sa perte insensible,  
 Avare de mon sang quand je versais le sien :  
 Aux dépens de ses jours s'est abstenu du mien.

Il n'y a personne qui ne soit attendri, lorsqu'on apporte expirant ce même Rhadamiste, devenu plus intéressant pour nous par le respect généreux qu'il a eu pour son père, respect qui lui a coûté la vie, et qui semble une sorte d'expiation

<sup>1</sup> C'est ici que se trouvent ces deux vers qu'on a cités avec raison comme sublimes :

Où le sang des Romains est-il si précieux,  
 Qu'on n'en puisse verser sans offenser les dieux ?

de ses fautes, en même temps que sa mort en est la punition.

..... Je viens expirer à vos yeux.

Ces paroles si simples, adressées à Pharasmane, font couler des larmes.

Il s'écrie :

Nature ! ah ! venge-toi, c'est le sang de mon fils.

READAMISTE.

La soif que votre cœur avait de le répandre  
N'a-t-elle pas suffi, seigneur, pour vous l'apprendre ?  
Je vous l'ai vu poursuivre avec tant de courroux,  
Que j'ai cru qu'en effet j'étais connu de vous.

PHARASMANE.

Pourquoi me le cacher ? Ah ! père déplorable !

READAMISTE.

Vous vous êtes toujours rendu si redoutable,  
Que jamais vos enfans, proscrits et malheureux,  
N'ont pu vous regarder comme un père pour eux.  
Heureux, quand votre main vous immolait un traître,  
De n'avoir point versé le sang qui m'a fait naître !  
Que la nature ait pu, trahissant ma fureur,  
Dans ce moment affreux s'emparer de mon cœur !  
Enfin, lorsque je perds une épouse si chère,  
Heureux, quoiqu'en mourant, de retrouver mon père !

Ce style, ce spectacle, la situation de tous les personnages, tout ce dénouement enfin n'est pas moins tragique que le reste de la pièce ; et s'il y a quelque chose à dire aux moyens de l'auteur, on ne peut nier que les effets ne l'aient suffi-

samment justifié, et qu'un assez léger reproche ne soit couvert par tout ce qu'on peut mériter d'éloges.

On trouve dans tous les recueils d'anecdotes le jugement de Boileau, dans sa dernière maladie, sur *Rhadamiste*, qu'il mettait, dit-on, au-dessous des pièces de Pradon et de Boyer. Voltaire, qui rapporte ce fait, ajoute : « C'est qu'il était dans » un âge et dans un état où l'on n'est sensible » qu'aux défauts et insensible aux beautés : » ce qui n'empêche pas le journaliste cité par les éditeurs de Crébillon, de s'emporter à ce sujet contre Voltaire. « On nous rapporte, dit-il, un jugement » de Boileau qui fait tort à ce grand homme, et » non à Crébillon... On ne cite point la source » où l'on a puisé cette anecdote, *inconnue jus-* » *qu'à présent*. La malignité empreinte sur cha- » que page de cette brochure fait présumer que » c'est une fable forgée à plaisir pour nuire à Cré- » billon. »

Le journaliste qui accuse Voltaire de *forger une fable*, *forge* lui-même une calomnie. Il ne pouvait pas ignorer que cette anecdote, loin d'être *inconnue*, avait été répétée partout. Mais est-elle exactement vraie ? Il n'y a qu'à remonter à la source, ce qu'il faut toujours faire quand on cherche la vérité de bonne foi, et l'on verra que tout le monde a tort. Rétablissons le fait tel qu'il est : nous rendrons justice à tous, et il se trouvera

que les paroles de Boileau n'ôtent rien à son jugement ni au mérite de *Rhadamiste*. C'est dans le *Bolæona* de Monchesnay que cette anecdote a été rapportée originairement. Voici dans quels termes : « Le Verrier s'avisa de lui aller lire une nouvelle tragédie (c'était *Rhadamiste*), lorsqu'il était dans son lit, n'attendant plus que l'heure de la mort. Ce grand homme eut la patience d'en écouter jusqu'à deux scènes, après quoi il lui dit : Quoi, monsieur, cherchez-vous à me hâter l'heure fatale ? Voilà un auteur devant qui les Boyers et les Pradons sont de vrais soleils. Hélas ! j'ai moins de regrets à quitter la vie, puisque notre siècle enchérit chaque jour sur les sottises. »

On lit avec si peu d'attention, et un fait une fois répété inexactement par un auteur l'est bientôt par tant d'autres, qu'il est demeuré certain dans l'opinion générale que Boileau avait prononcé l'arrêt le plus infamant contre *Rhadamiste*, quoiqu'il n'ait pu s'expliquer que sur deux scènes, puisqu'il n'en avait pas entendu davantage. Or, il faut l'avouer, le premier acte de *Rhadamiste* est si mauvais de tout point, il est surtout si mal écrit, que tout ce qui m'étonne, c'est que Boileau, sévère comme il le fut toujours sur le style, et dans l'état où il était alors, ait pu entendre jusqu'au bout l'exposition, qui a plus de deux cents vers.

Il ne me reste qu'à l'examiner en détail. La manière dont j'ai parlé des beautés de cette tragédie suffirait, je crois, pour ôter toute idée de la moindre partialité, quand il ne serait pas évident en soi-même que je ne suis pas dans le cas d'en avoir aucune; et l'examen du premier acte suffira aussi pour démontrer ce que j'ai déjà dit de tous les vices de style, habituels dans Crébillon.

Ah! laisse-moi, Phénice, à mes mortels ennuis;  
 Tu redoubles l'horreur de l'état où je suis.  
 Laisse-moi : ta pitié, tes conseils, et la vie,  
 Sont le comble des maux pour la trépassée Isménie.  
 Dieux justes! ciel vengeur, effroi des malheureux!  
 Le sort qui me poursuit est-il assez affreux?

Ce début n'est qu'une déclamation insensée : cet assemblage de *la vie*, et de *la pitié* et des *conseils* de Phénice, qui sont *le comble des maux* pour Isménie, est totalement absurde. Comment *la pitié* et *les conseils* d'une confidente peuvent-ils être pour sa maîtresse *le comble des maux*? Et de plus, comment *la vie* elle-même est-elle *le comble des maux*? Elle peut être un malheur sans lequel sûrement il n'y en a pas d'autre, mais elle n'est pas *le comble des malheurs*. Tout cela n'a pas de sens, et il n'y en a pas davantage dans ce vers :

..... Ciel vengeur, effroi des malheureux :

*Le ciel vengeur* est au contraire l'espoir et la

consolation des *malheureux*, et l'*effroi* des coupables.

PHÉNICE.

*Vous verrai-je toujours, les yeux baignés de larmes,  
Par d'éternels transports remplir mon cœur d'alarmes ?*

Elle veut dire, *ne cesserez-vous point de m'alarmer par vos transports douloureux ?* Mais a-t-on jamais dit, *vous verrai-je toujours remplir mon cœur d'alarmes ? Voit-on remplir son cœur ?* Et qu'est-ce que *d'éternels transports*, quand on ne dit pas quels *transports* ? et des transports *éternels* qui remplissent *toujours* ! Quelle battologie ! quel pléonasme ! quelle confusion de mots et d'idées ! Et qu'on se souvienne que c'est Boileau qui écoutait.

Le sommeil en ces lieux verse en vain ses pavots ;  
La nuit n'a plus pour vous ni douceur ni repos.

Le premier vers est trivial : le deuxième n'est pas français ; on ne dit point *la nuit n'a pas de repos pour vous*.

Cruelle ! si l'amour vous éprouve inflexible,  
A ma triste amitié soyez du moins sensible.  
*Mais* quels sont vos malheurs ?

Il n'y a là-dedans aucune suite, aucune liaison. *L'amour vous éprouve inflexible* n'est pas français. Et puis, qu'est-ce que cet *amour* ? Isménie n'a pas encore parlé d'*amour* ; et Phénice ne ré-

pond qu'à son idée, et non pas à ce qu'on lui a dit. Ce n'est pas le moyen d'éclairer le spectateur; et le premier principe de toute exposition, c'est qu'on n'ait jamais besoin de ce qui suit pour entendre ce qui précède : il faut que tout procède clairement, et s'explique de soi-même.

Captive dans des lieux

Où l'amour soumet tout au pouvoir de vos yeux,  
 Vous ne sortez des fers où *vous fûtes nourrie*  
 Que pour vous asservir le grand roi d'Ibérie;  
 Et que demande encor ce vainqueur des Romains?  
 D'un sceptre redoutable il veut orner vos mains...

Que d'embarras dans tout ce discours ! Que fait là cette expression, *ce vainqueur des Romains* ? Est-il question des Romains entre Isménie et le roi d'Ibérie ? Ce vers le ferait croire ; et voilà ce que produit un hémistiche fait pour la rime. Cet autre vers,

Vous ne sortez des fers où vous fûtes nourrie,

semble dire qu'Isménie est née et a été élevée dans l'esclavage : nous verrons pourtant qu'il n'en est rien. Pour être clair, il fallait dire : « Enlevée en Médie par le prince Arsame, et amenée captive à la cour du roi son père, l'amour vous les a soumis tous les deux. Le fils vous offre son cœur, et le père vous offre sa couronne : sont-ce là de si grands malheurs ? » Il fallait surtout ne point mettre là les Romains,



qui embrouillent tout, et alors Phénice se ferait entendre.

## ZENOBIE.

Quels que soient les grands noms qu'il tient de la victoire,  
*Et ce front si superbe où brille tant de gloire,*  
*Malgré tous ses exploits, l'univers à mes yeux*  
 N'offre rien qui me doive être plus odieux.

Que veut dire *quel que soit ce front* ? Que signifie cette phrase, *malgré tous ses exploits, rien ne m'est plus odieux* ? Il semblerait que les exploits de Pharasmane pussent être un titre auprès d'Isménie sa captive. Elle devait dire au contraire : ce sont ses exploits mêmes qui me le rendent odieux ; c'est son ambition qui a fait mes malheurs.

. . . Du moins, quand tu sauras mon sort,  
 Je ne te verrai plus t'opposer à ma mort.

Il ne faut point parler si décidément de sa *mort*, à moins d'en parler comme Phèdre, c'est-à-dire, avec le désespoir le plus vrai et un dessein très-formé de mourir. Sans cela, ce n'est qu'un lieu commun très-froid, et Boileau dut voir, dans la scène suivante, qu'Isménie ne songe point du tout à mourir.

Plût aux dieux qu'à son sang le destin qui me lie  
 N'eût point par d'autres nœuds attaché Zénobie !

Comment construire cette phrase ? Est-ce *plût*

*aux dieux que le destin qui me lie à son sang  
ne m'eût point attachée par d'autres nœuds, ou  
bien, plutôt aux dieux que le destin qui me lie ne  
m'eût point attachée à son sang par d'autres  
nœuds ?* Dans les deux cas ; l'un des deux verbes  
manque de régime, et la phrase manque d'exac-  
titude et de clarté.

*Mais, à ces nœuds sacrés joignant des nœuds plus doux,  
Le sort l'a fait encor père de mon époux...*

Trois fois le mot de *nœuds* dans quatre vers est  
une grande négligence, et *des nœuds plus doux*  
est un contre-sens. Elle parle de son mariage  
avec Rhadamiste, et jamais nœuds ne furent plus  
funestes : c'est ainsi qu'elle doit les voir. Elle veut  
dire, *joignant aux liens du sang des nœuds  
qui devaient m'être encore plus chers ;* mais le  
dit-elle ?

*Fille de tant de rois, reste d'un sang fameux,  
Illustre, mais, hélas ! encor plus malheureux.*

*Illustre après fameux* est une cheville. Elle n'est  
point *le reste de ce sang*, puisque Pharasmane a  
un fils.

*Après de longs débats, Mithridate, mon pere,  
Dans le sein de la paix vivait avec son frère.*

Ce vers signifie que Pharasmane et Mithridate  
vivaient ensemble *dans le sein de la paix*. On va

voir dans un moment que ce n'est pas ce qu'elle veut dire, mais seulement que les deux rois *vivaient* chacun dans leurs états, conservant la paix entre eux après avoir été long-temps en guerre; et ces deux sens sont très-différens.

L'une et l'autre Arménie *asservie* à nos lois  
Mettait cet heureux prince au rang des plus grands rois.

On croirait que cet heureux prince est Pharasmane, qui est le dernier nommé, et pourtant c'est Mithridate: c'est surtout dans une exposition qu'il faut éviter ces amphibologies. *Asservie* n'est pas le mot propre; on ne peut le dire que d'un pays de conquête, et les deux Arménies étaient le royaume héréditaire de Mithridate.

Trop heureux, en effet, si son frère perfide  
D'un sceptre si puissant eût été moins avide!  
Mais le cruel, bien loin d'appuyer sa grandeur,  
La dévora bientôt dans le fond de son cœur.

*La grandeur d'un sceptre* est encore un terme impropre.

. . . . . Sensible à sa tendresse extrême,  
Je me fis un devoir d'y répondre *de même*.

Sans la rime, elle aurait dit, *je me fis un devoir d'y répondre*. *De même* est une cheville très-vicieuse.

. . . . . *Tout fut conclu* pour cet hymen illustre,

est trop au-dessous de la poésie noble.

Rhadamiste déjà s'en croyait assuré,  
 Quand son père cruel, contre nous conjuré,  
 Entra dans nos états, suivi de Tiridate  
 Qui brûlait de s'unir au sang de Mithridate;  
 Et ce Parthe, indigné qu'on lui ravît ma foi,  
 Sema partout l'horreur, le désordre et l'effroi.

Remarquez que c'est ici la première fois qu'on nomme ce Tiridate; qu'il entre dans les états de Mithridate avec Pharasmane *conjuré* contre Mithridate, quoique ce même Tiridate *brûle de s'unir au sang de Mithridate*: remarquez que ces idées et ces expressions, qui s'excluent naturellement, sont réunies en deux vers, et que les deux suivans les expliquent fort mal, puisqu'on nous représente ce Parthe *indigné qu'on lui ravisse la foi de Zénobie*, quoique l'on ne nous ait dit en aucune manière que cette foi lui eût été promise, et que par conséquent elle ne puisse lui être *ravie*. Quel amas de contre-sens! A quel point l'auteur est embarrassé à s'exprimer en vers! Rien de plus simple que ce qu'il avait à dire: que Tiridate, prince des Parthes, avait demandé la main de Zénobie, et qu'indigné qu'on lui eût préféré Rhadamiste, il s'était joint à Pharasmane pour accabler Mithridate. Voilà ce qu'il fallait énoncer dans des vers aussi clairs que cette phrase, et plus élégans: c'est le devoir du poëte.

Mithridate, accablé par son perfide frère,  
 Fit tomber sur le fils les cruautés du père.

Toujours des phrases louches et obscures. *Faire tomber les cruautés du père sur le fils* ne signifie sûrement pas, en bon français, *punir le fils des cruautés du père*, et c'est pourtant ce que l'auteur veut dire.

Rhadamiste, irrité d'un affront si fureste ;  
De l'état, à son tour, embrasa tout le reste ,  
En dépouilla mon père, en repoussa le sien ,  
Et, dans son désespoir, ne ménagea plus rien ;  
Malgré Numidius et la Syrie entière ;  
Il força Pollion de lui livrer mon père.

A tout moment des personnages nouveaux qu'on nomme sans les faire connaître. Que sont là *Numidius et Pollion, et la Syrie entière*, qui paraissent tout à coup dans ce récit ? Un auteur qui se serait souvenu que la première règle de toute narration est d'être claire, aurait d'abord parlé, en quatre vers, de la part qu'avaient prise à ces querelles les Romains, maîtres de la Syrie et des pays voisins, et leurs armées commandées par le préteur Numidius et le tribun Pollion, qui avaient secouru Mithridate. Voilà pour la clarté. Pour ce qui regarde la langue, elle n'est pas moins blessée de Rhadamiste, *qui embrase à son tour tout le reste de l'état*, comme si ce reste eût déjà été embrasé, et qui repousse son père de tout le reste de l'état.

Il promet d'oublier sa tendresse offensée.

Autre vers amphibologique, qui peut signifier, ou qu'il oublie, qu'il abjure sa tendresse offensée, ou que, sans y renoncer, il veut bien oublier qu'elle a été offensée.

Sur cet espoir charmant, aux autels entraînée, etc.

*Charmant* est un mot étrangement déplacé au milieu de tant d'horreurs ; cet espoir était *consolant*, et non pas *charmant*.

Les cruels, sans savoir qu'on me cachait son sort,  
Osèrent bien sur moi vouloir venger sa mort.

*Osèrent vouloir venger* est une construction bien dure.

En voici une qui l'est encore plus :

Qu'il te suffise enfin, Phénice, de savoir,  
Victime d'un amour réduit au désespoir,  
Que, par une main chère, etc.

Ce vers,

Victime d'un amour réduit au désespoir,

reste là comme isolé et ne tenant à rien, parce que la mesure du vers n'a pas permis à l'auteur de suivre la construction naturelle et grammaticale : *qu'il te suffise de savoir que, victime d'un amour*, etc. Le déplacement du *que* suffit pour gâter toute la phrase.

..... Son barbare père  
Prétextant sa fureur sur la mort de son frère.

Phrase doublement barbare. *Prétexter* signifie *alléguer pour prétexte*, et l'on ne dit point *prétexter sur*. *Prétexter sa fureur*, signifie exactement *prendre sa fureur pour prétexte*; ce qui fait un sens absurde. Pour parler français, il fallait dire *prétextant la mort de son frère pour justifier sa fureur*. Il y a loin de l'une de ces phrases à l'autre.

A ma douleur alors laissant un libre cours ,  
 Je détestai les soins qu'on prenait de mes jours ,  
 Et, quittant sans regret mon rang et ma patrie ,  
*Sous un nom déguisé* j'errai dans la Médie.  
 Enfin , après dix ans d'esclavage et d'ennui , etc.

Il n'y a pas un de ces vers qui ne contredise l'autre. Quand on *laisse un libre cours à sa douleur*, c'est qu'on veut la soulager, et ce n'est point alors que nous *détestons les soins qu'on prend de nos jours*. Quand on *déteste la vie*, on ne va point *errer dix ans dans la Médie*; et dix ans d'une vie vagabonde ne sont point *dix ans d'esclavage*. De plus on n'erre point *sous un nom déguisé*, mais *déguisé sous un faux nom*.

Quel que soit le *devoir du nœud* qui vous engage.

*Le devoir du nœud* n'est point français.  
 La seconde scène n'est pas mieux écrite.

Tout est soumis, madame, et la belle Isménie  
 Quand la gloire paraît me combler de faveurs,

Semble seule vouloir m'accabler de rigueurs.  
 Trop sûr que mon retour d'un inflexible père  
 Va sur un fils coupable attirer la colère,  
 Jaloux, désespéré, j'ose, pour vous revoir,  
 Abandonner des lieux *commis à mon devoir*.

*Des lieux commis à mon devoir.* *Commis* est un terme impropre ; le mot propre était *confiés*.

Semble seule vouloir m'accabler de rigueurs.

n'est pas un vers ; car il n'y a pas de trace de césure : c'est une ligne de prose, que ces deux infinitifs l'un après l'autre, *vouloir m'accabler*, ne rendent pas meilleure. Et dans le moment où il parle de *la colère d'un père inflexible*, comment peut-il dire qu'Isménie *seule* l'accable de rigueurs ?

Mais moi, qui fus toujours à vos rigueurs en butte,  
 Qu'un amour sans espoir dévore et persécute.

*Persécute* après *dévore* est ridicule.

Seigneur, il est trop vrai qu'une flamme funeste  
 A fait parler ici des feux que je déteste.

*Une flamme qui fait parler des feux !* Le ridicule va en croissant.

Mais, *quel que soit le rang* et le pouvoir du roi,  
 C'est en vain qu'il prétend disposer de ma foi.

On ne peut pas dire *quel que soit le rang*, quand



on détermine ce rang dans la phrase même : on rirait d'un homme qui dirait, *quel que soit le rang du roi de France*, à moins qu'il ne s'agit du rang qu'il doit avoir entre les rois.

Ce n'est pas que, sensible à l'ardeur qui vous flatte...

Arsame n'a pas dit un mot qui pût faire entendre que *cette ardeur le flatte*.

Donnez-moi des rivaux que je puisse immoler,  
Contre qui ma fureur agisse *sans murmure*.

Il veut dire *sans scrupule*, ou sans que le devoir en murmure. *La fureur qui veut agir sans murmure* est un étrange contre-sens.

Je n'ai relevé que les fautes les plus choquantes, et j'ai laissé de côté les mots oiseux, les répétitions parasites, les défauts continuels d'élégance et d'harmonie. En voilà du moins assez pour prouver que Despréaux avait parfaitement raison. Il n'y a point d'exposition de Boyer ou de Pradon où l'on trouvât à beaucoup près autant de fautes grossières contre la langue et le bon sens. L'un a plus d'enflure, et l'autre plus de platitude; mais tous deux du moins disent à peu près ce qu'ils veulent dire, et c'est à quoi Crébillon manque le plus souvent. Qu'on juge si un homme tel que Boileau pouvait faire grâce à un pareil style. Mais il était incapable de méconnaître les beautés; et s'il eût été jusqu'aux scènes où l'auteur, échauffé

par son sujet, trouve dans son âme les beaux vers que vous avez entendus, à coup sûr il aurait dit : Voilà un homme qui a du génie tragique ; c'est bien dommage qu'il ait si peu de goût, qu'il ait si peu étudié sa langue, et qu'il travaille si peu ses vers.

Si mon objet unique, messieurs, pouvait être de ne considérer jamais avec vous que des écrits qui offrissent du moins un mélange de beautés et de défauts, l'article de *Crébillon* se serait terminé à *Rhadamiste*<sup>1</sup> : les pièces suivantes sont en elles-mêmes fort peu dignes de votre attention. Mais, dans un ouvrage de la nature de celui-ci, tout ne peut pas se rapporter à l'agrément et à l'intérêt. Le plan que j'ai embrassé, et que vous avez bien voulu suivre, doit tendre principalement à l'instruction et à l'utilité, et je dois désirer qu'il puisse servir un jour à mettre la jeunesse en garde contre des erreurs et des préjugés aussi capables d'égarer son jugement que de déshonorer celui de la nation aux yeux des étrangers instruits. Il semblerait que ces erreurs et ces préjugés eussent dû mourir avec l'esprit de parti qui les avait enfantés ; mais quoique fort affaiblis par le temps, qui détruit les intérêts particuliers et augmente les lumières générales, ils se perpétuent dans

<sup>1</sup> On a vu l'*Électre* en parallèle avec *Oreste*, dans le théâtre de Voltaire.

une espèce de livres aujourd'hui la plus multipliée et la plus répandue, parce qu'elle est malheureusement la plus facile pour la faiblesse des écrivains, et la plus commode pour la paresse des lecteurs. Vous n'ignorez pas, messieurs, que, de nos jours, on a tout mis en dictionnaires, en recueils, en compilations, et même en almanachs. Ces derniers ne passent guère la première quinzaine de l'année; mais toutes les nomenclatures alphabétiques et tous les recueils littéraires remplissent les bibliothèques, parce que les livres qui contiennent des faits, des noms et des dates sont souvent consultés; et c'est à la faveur et à côté de ces objets d'utilité que l'ignorance et le mauvais goût ont trouvé moyen de s'établir une demeure durable. Vous sentez aisément que ces livres, faits avec des livres, sont l'ouvrage de ceux qui ne sauraient faire autre chose. Et où prennent-ils leurs matériaux? Dans des auteurs de la même classe, dans les journalistes du temps, c'est-à-dire, le plus souvent dans des écrivains tout au moins très-superficiels, la plupart passionnés ou vendus, et chez qui les connaissances, l'esprit et le goût sont ordinairement fort médiocres. C'est pourtant dans ces compilations rédigées sans discernement et sans choix que nos plus grands hommes en tout genre sont appréciés en quelques pages. Et de quelle manière! J'en ai mis sous vos yeux nombre d'exemples relatifs aux écrivains du siècle de

Louis XIV, et qui vous ont amusés par l'excès du ridicule. Si l'on a déraisonné à ce point après l'expérience d'un siècle entier, jugez combien ce qui regarde le nôtre doit être plus près de l'absurdité, étant bien moins éloigné de l'esprit de parti. Observez encore que ces sortes de livres étant faits la plupart du temps par des *sociétés de gens de lettres* qui ne se nomment point, et ne contenant que des résultats généraux, n'ont rien qui annonce la partialité personnelle, et qui, par conséquent, avertisse de s'en défier. Ils sont donc d'autant plus dangereux, qu'on les lit sans précaution, que les auteurs ont l'air d'énoncer des opinions reçues plutôt que leur propre avis; et, l'homme se montrant moins, l'erreur, qu'on ne songe pas à repousser, est plus facilement adoptée.

Qui croirait que, dans un *Dictionnaire historique* publié il y a peu d'années, et réimprimé tout récemment, Voltaire, chaque fois qu'on le cite, n'est jamais qualifié que d'*homme d'esprit*? Mais en revanche, à l'article de *Crébillon*, ce *grand homme est le créateur d'une partie qui lui appartient en propre, de cette terreur qui constitue la véritable tragédie. Si jamais nous élevons des statues aux auteurs tragiques, la troisième sera pour lui.... Il est peut-être le seul de nos poètes modernes qui ait possédé le grand secret de l'art de Melpomène, tel que l'avaient*

*les tragiques de l'ancienne Grèce.* Lorsque les étrangers lisent de semblables assertions dans des livres dont les auteurs se donnent pour les interprètes de la voix publique, que doivent-ils penser de la justice que nous savons rendre à nos grands écrivains ? A la folle audace de ces paradoxes j'opposerai, pour résumé, l'opinion de tous les connaisseurs sur Crébillon ; mais auparavant il faut jeter un coup d'œil rapide sur les pièces qui suivirent *Rhadamiste*.

On trouve d'abord *Xercès* et *Sémiramis* à peu de distance l'une de l'autre ; *Xercès* donné en 1714, *Sémiramis* en 1717 ; l'un qui ne fut joué qu'une fois, l'autre qui eut quelques représentations, et tous deux également mauvais de tout point. Voici comme on en parle dans un éloge de Crébillon, inséré dans ses œuvres. « *Sémiramis* et *Xercès*, » sans avoir eu de succès, ont, avec plus d'attention de la part du connaisseur, laissé voir » des beautés dignes de l'auteur. Bélus, dans la » première, est un caractère vraiment tragique ; » Artaban, dans la seconde, est le modèle d'un » scélérat fécond en ressources. Je ne doute pas » même que *Xercès* n'eût aujourd'hui des applaudissemens, s'il reparaissait sur la scène. »

Assurément c'est ne douter de rien, et je ne sais pas pourquoi ce connaisseur n'en dit pas autant de *Sémiramis* que de *Xercès* : l'un vaut bien l'autre. Voici en peu de mots l'intrigue conduite

par cet Artaban , qui est le modèle d'un scélérat fécond en ressources. Il est le ministre et le capitaine des gardes d Xercès, et il a toute la confiance de son roi. Xercès a deux fils , Artaxerce et Darius : l'un n'a encore montré aucun mérite qui le distingue ; l'autre est déjà fameux par ses exploits ; il fait dans ce moment la guerre chez des peuples barbares qu'on ne nomme pas , et Babylon est remplie du bruit des victoires qu'il a remportées. Artaban ne projette rien moins que de faire périr le père et les deux fils pour se faire lui-même roi de Perse. Il compte les perdre l'un par l'autre ; et le premier moyen qu'il emploie , c'est de faire désigner Artaxerce pour successeur de Xercès , au préjudice de Darius son aîné. Il espère que Darius ne supportera pas patiemment cette injustice , et qu'étant à la tête d'une armée il soutiendra ses droits par la force. On ne voit pas bien comment , dans cette supposition même , Artaban peut concevoir de si belles espérances ; car , si Darius est vainqueur , sa vengeance tombera d'abord sur le ministre qui a suggéré le choix de Xercès ; et Darius n'ignore pas qu'Artaban est le favori du monarque , et qu'il a sur lui un pouvoir absolu. S'il succombe , au contraire ; il reste encore deux têtes à frapper , et Artaban est encore bien loin de son but. C'est pourtant là tout son plan , le seul qu'il confie , sans la moindre raison , à un Tissapherne , officier de la garde.

Il a l'air de le croire nécessaire à ses projets; il lui dit :

Je connais ta valeur; j'ai besoin de ta foi.

Il a besoin au moins de sa discrétion. Mais, dans tout ce qu'il lui révèle au premier acte, on ne voit pas que Tissapherne puisse lui être bon à rien, si ce n'est à le trahir, comme il peut fort bien en être tenté. Avant de s'ouvrir à lui, Artaban lui dit :

. . . D'un grand dessein te sens-tu bien capable?  
Ton âme au repentir est-elle inébranlable?

Et cependant il ne lui confie que ce projet si vague et si éloigné que je viens d'exposer, et ne lui demande aucune espèce de service qui nécessite cette confiance, ni qui exige qu'on soit *capable d'un grand dessein*. Il le charge, il est vrai, d'aller trouver Darius, et de lui promettre, de sa part, *trésors, armes, soldats*, et sa fille Barsine, s'il veut se révolter contre son père. Mais, outre que cette commission politique n'oblige pas Artaban de dévoiler tout le plan de son ambition, c'est encore une nouvelle imprudence que cette démarche qu'il fait auprès de Darius, qui n'a qu'à la découvrir au roi pour perdre Artaban sans retour. Tel est pourtant tout le système de ce *scélérat* qu'on veut donner pour *modèle* aux autres : malheureusement il y en a eu qui en savaient beaucoup plus. Sa conduite, dans le reste de la pièce,

dépend absolument d'accidens fortuits qu'il n'a pu ni préparer ni prévoir, et qui par conséquent n'entraient pas dans ses vues ; et cet homme *si fécond en ressources* est partout de la plus grossière maladresse. D'abord il fait offrir sa fille à Darius, et, un moment après, lui-même avoue que ce prince, qui l'a aimée autrefois, dès longtemps, ne lui témoigne plus que du *mépris*. Il dit en propres termes,

Son mépris pour Barsine a passé jusqu'à moi ;

et c'est près de ce prince qui le *méprise*, lui et sa fille, qu'il hasarde des propositions d'une nature à mettre celui qui les fait à la discrétion de celui qui les reçoit. Il offre des *armes*, des *soldats*, des *trésors*, à un prince qui commande une armée victorieuse, l'armée du grand roi ; et ce prince est déjà aux portes de Babylone. Xercès, alarmé de son retour, consulte Artaban sur les inquiétudes et les embarras que lui cause le choix qu'il vient de faire. Il y a chez les Persans une loi qui oblige le monarque d'accorder à son successeur désigné la première grâce qu'il demande. Or, Artaxerce a commencé par demander la main de la princesse Amestris, nièce de Xercès, et que ce roi avait lui-même destinée et promise à Darius. Le roi trouve bien dur de lui ôter à la fois et le trône et sa maîtresse. Mais Artaban, *fécond en ressources*, trouve que rien n'est moins embarrassant. Il



n'y a qu'à faire croire à la princesse que Darius ne se soucie plus d'elle, et revient à Barsine; et Amestris, dans son dépit, se gardera bien de s'expliquer avec son amant, et ne manquera pas d'épouser sur-le-champ Artaxerce. Ce merveilleux expédient, digne d'un valet de comédie, plait fort à Xercès, et dès la scène suivante le grand roi fait auprès d'Amestris le rôle de Frontin; et lui fait entendre finement qu'elle a grand tort de compter sur Darius. Cette belle intrigue remplit les trois premiers actes, et les effets sont dignes des moyens.

Barsine, à qui l'on a fait dire que Darius, qui la *méprisait*, en est redevenu amoureux, et qu'il l'épousera, lui fait mille cajoleries. Darius, également surpris du mauvais accueil de Xercès et du très-doux accueil de Barsine, demande *quelle fureur nouvelle agite tous les cœurs*. La naïve Barsine lui dit :

Le roi m'abuse-t-il d'une espérance vaine?

Comme il me l'a promis, serez-vous mon époux?

Nouvelles exclamations de Darius, qui croit fermement qu'à Babylone tout le monde a perdu l'esprit.

Grands dieux, *ce que j'ai vu*, ce que je viens d'entendre

Pouvait-il se prévoir et peut-il se comprendre?

Chaque mot, chaque instant, redouble *mon effroi*.

Il n'a pourtant rien *vu*; et, pour expliquer cet

*effroi* si obligeant pour Barsine, il lui dit nettement :

. . . C'est Amestris pour qui mon cœur soupire ,  
Qui daigna m'accepter sortant de votre empire...

Mais dans le même moment Amestris paraît, et lui déclare qu'il doit *pour jamais renoncer à son entretien*. Arrive aussitôt Artaxerce, qui, pour l'achever, le félicite sur ce que le roi lui destine la main de Barsine avec *l'Égypte encore* : pour lui, il va épouser Amestris. Daignez, dit-il à son frère,

Daignez ne point troubler cette heureuse journée.

Darius s'écrie :

Dieux cruels ! jouissez du transport qui m'anime.  
C'en est fait, je sens bien que j'ai besoin d'un crime.

Cependant tout s'éclaircit bientôt comme on peut s'y attendre, et Darius et Amestris assurent Xercès qu'ils sont tous deux de très-bon accord. Tous deux lui adressent leurs plaintes et leurs reproches. Darius se plaint surtout de ce que son frère sera roi. Le bon Xercès lui répond franchement :

Si vous eussiez moins fait, vous le seriez peut-être ;  
Mais je n'ai pas voulu m'associer un maître...  
Je veux bien avouer qu'après tant de hauts faits,  
Vous ne méritez pas le sort que je vous fais.

Et tout de suite il lui ordonne de partir avant la fin du jour, et, en attendant, il le remet entre les mains d'Artaban. Alors celui-ci, pour s'insinuer dans sa confiance, commence par lui dire que c'est lui, Artaban, qui a fait couronner Artaxerce le matin de ce même jour; mais comme il s'en repent le soir, sans qu'on sache pourquoi, il ne peut, dit-il, *expié son forfait*, qu'il regarde comme *un parricide*, qu'en se joignant à Darius pour venger son injure. Il lui parle de Xercès et de ses bienfaits de la manière la plus outrageante; enfin il montre une ingratitude et une lâcheté si impudente, une méchanceté si peu déguisée, que Darius, tout crédule qu'il se montre ensuite dans cette même scène, lui répond d'abord avec autant d'indignation que de mépris. Cependant, lorsque Artaban se réduit à une autre proposition, au projet d'enlever Amestris, et de fuir avec elle, Darius, qui l'a regardé jusque-là comme un vil scélérat, Darius qui vient de lui dire,

Ce zèle est trop outré pour être exempt de piège,

se fie aveuglément à lui. Artaban lui promet de le cacher dans l'intérieur du palais, où personne ne peut pénétrer sans être criminel de lèse-majesté. Il dispose de ce lieu sacré en sa qualité de commandant de la garde; il y ménagera une entrevue, la nuit, entre les deux amans, et favorisera leur fuite : Darius consent à tout. Au quatrième acte,

il attend Amestris ; mais Artaban vient lui dire que la princesse se défie de lui , et qu'elle ne veut pas venir ; il demande à Darius son poignard , pour le montrer à sa maîtresse comme *un témoin fidèle* qui doit dissiper toute défiance ; et cette étrange demande d'un poignard lorsqu'il y a tant d'autres moyens infiniment plus naturels , cette demande de la part d'un homme qui s'est montré capable de toutes les bassesses et de toutes les noirceurs , ne donne pas à Darius le plus léger soupçon. Il remet sur-le-champ ce poignard entre les mains d'Artaban , qui se retire , et lui envoie , un moment après , Amestris. Elle lui reproche avec beaucoup de raison la confiance qu'il donne à un misérable tel qu'Artaban. Il est bien sûr que tout ce que Darius peut imaginer de plus vraisemblable , c'est qu'Artaban ne l'a introduit dans cette demeure redoutable que pour l'aller aussitôt dénoncer à Xercès , et le faire punir de cet attentat. Il s'en présentait un autre encore plus facile pour un scélérat de la trempe d'Artaban. Il a eu soin d'éloigner la garde : qui l'empêche , dans l'obscurité de la nuit , de poignarder Darius , qui est seul et sans armes ! Mais il préfère d'assassiner Xercès dans son lit , et de venir ensuite en accuser Darius en présence d'Artaxerce , qu'il a fait avertir de l'entrevue secrète de son frère avec la princesse. Le poignard de Darius , dont le traître s'est servi pour ce meurtre , lui paraît un témoin irrécusable.

Mais quelque force qu'il paraisse avoir, que de circonstances à lui opposer, surtout devant un juge tel qu'Artaxerce, qui aime son frère, et qui révère sa vertu ! Cependant, lorsque Darius veut lui expliquer l'incident du poignard, il refuse même de l'entendre ; et quand l'innocent accusé fait à l'imposteur Artaban une objection qui est sans réplique, à moins qu'Artaban ne s'avoue lui-même complice du meurtre ; quand il lui dit,

Qui peut m'avoir conduit jusqu'à ce lit sacré,  
Du reste des mortels, hors toi seul, ignoré ?

et qu'Artaban lui fait cette réponse inepte,

Que sais-je ? le destin, ennemi de ton père,

Artaxerce n'a pas non plus le moindre soupçon, et ne balance pas à croire son frère parricide. Quel plan et quelle intrigue ! Artaxerce fait juger l'accusé par les mages, qui le condamnent. Mais Tissapherne vient le sauver ; et ce dénouement est encore une suite de la conduite insensée d'Artaban. Il s'est fait aider par Tissapherne dans l'horrible assassinat qu'il a commis, comme s'il n'avait pu lui seul égorger un vieillard endormi, comme s'il était naturel d'employer dans un attentat de cette nature tout ce qu'il y a de plus dangereux, c'est-à-dire, un complice inutile. Il a voulu ensuite se défaire de ce Tissapherne et le poignarder ; mais celui-ci, quoique blessé à mort, a tué

Artaban, et vient, avant d'expirer, découvrir toute la trahison, et finir la pièce.

« *Xercès*, a dit Voltaire, est écrit et conduit » comme les pièces de *Cyrano de Bergerac*. » On est forcé d'avouer que ce n'est pas dire trop. Un panégyriste que j'ai cité ne voit dans ce jugement que de l'ignorance : on ne peut y voir que de la justice. Il prétend que ce n'est pas le rôle d'Artaban qui fait tort à cette tragédie, mais la faiblesse du rôle de Xercès. C'est le cas d'appeler les choses par leur nom : cette faiblesse est en effet l'imbécillité la plus complète, comme la scélératesse d'Artaban est l'atrocité la plus absurde. Joignez-y les fadeurs langoureuses d'une Amestris, d'une Barsine, d'un Artaxerce, d'un Darius, et l'intrigue absolument comique qui brouille ces quatre personnages ; de ce mélange d'horreurs dégoûtantes et de galanterie romanesque, il résultera l'ensemble le plus monstrueux qu'on puisse imaginer.

Il est impossible de parler du style : c'est un composé d'enflure et de déraison, et il y a presque autant de barbarismes que de vers. Mais il n'est pas inutile de rappeler la justice que fit le public du monologue d'Artaban :

Amour d'un vain renom, faiblesse scrupuleuse,  
Cessez de tourmenter une âme généreuse,  
Digne de s'affranchir de vos soins odieux :  
Chacun a ses vertus ainsi qu'il a ses dieux.

.....  
 Pâles divinités, qui tourmentez les ombres,  
 Et répandez l'effroi dans les royaumes sombres,  
 Venez voir un mortel, plus terrible que vous,  
 Surpasser vos fureurs *par de plus nobles coups.*

Ce monologue excita des éclats de rire : c'était l'accueil le plus sensé que l'on pût faire à de pareils vers. On ne saurait trop redire aux jeunes poètes, qui trop souvent sont tentés de prendre l'exagération de la méchanceté pour de la force, et de s'autoriser de l'exemple de Crébillon, que ces hyperboles sont aussi froides qu'atroces ; qu'il ne peut y avoir nulle espèce de force dans des idées si ridiculement fausses, mais seulement une exaltation de tête qui produit l'extravagance, comme la vraie chaleur de l'imagination produit la vérité ; que les scélérats profonds et consommés ne dogmatisent point sur le crime, et ne s'extasient point sur leurs forfaits. Voltaire a bien raison : le méchant, dit-il dans ses poésies morales,

. . . . N'a jamais dit dans le fond de son cœur :  
 Qu'il est grand, qu'il est beau d'opprimer l'innocence,  
 De déchirer le sein qui nous donna naissance !  
 Que le crime a d'appas ! . . . . .

Un personnage qui, prêt à massacrer un roi son bienfaiteur, ose s'appeler *une âme généreuse* ; qui veut que *l'amour d'un vain renom* cesse de le tourmenter, comme s'il pouvait être

*tourmenté par cet amour*, et comme s'il s'agissait d'un vain renom; qui nous dit que *chacun a ses vertus*, ainsi qu'il a ses dieux, et qui en conséquence met au nombre de *ses vertus* d'égorger un roi dans son lit; qui s'adresse ensuite aux furies, en vers d'opéra, pour les défier d'être plus méchantes que lui, et qui se vante de porter *des coups plus nobles* que ceux des furies; un pareil personnage ne ressemble à rien, si ce n'est à un mauvais rhéteur de collège, qui se guinde sur des hyperboles puériles; et l'incohérence des figures, des pensées et des expressions, se joignant à des sentimens hors de nature, achève de former, comme le public en jugea fort bien, un très-risible amphigouri.

*Sémiramis* est de la même force. Bélus, frère de cette reine, que l'on donne pour l'homme vertueux de la pièce, et qui parle sans cesse de sa *vertu*, conspire par *vertu* contre sa sœur, et veut lui arracher l'empire et la vie. Il a déjà plus d'une fois soulevé ses peuples contre elle; et cette princesse, si renommée pour sa politique et son courage, paraît à peine soupçonner qu'elle a dans sa cour, à ses côtés, son plus mortel ennemi, et ne sait ni le connaître ni le réprimer. Ce Bélus a sauvé autrefois et fait élever en secret Ninias son neveu; il l'a uni dès l'enfance à sa fille Ténésis; il l'a confié aux soins de Mermécide, et son projet est de le rétablir sur le trône de son



père Ninus, en faisant périr Sémiramis, comme elle a fait périr son époux. Le plus simple bon sens démontre que de semblables desseins d'un frère contre sa sœur sont absolument incompatibles avec la *vertu* : si Sémiramis est coupable, ce n'est sûrement pas à son frère à la punir. Un honnête homme ne conspire point contre sa sœur et sa souveraine, dont il a la confiance, et dont il reçoit les bienfaits. Il ne s'occupe point sans cesse d'armer des assassins contre elle et d'exciter la révolte dans ses états. Tout ce qu'il peut faire, c'est de la condamner, de refuser ses dons, et de l'éloigner de sa cour. Les complots ténébreux et les assassinats ne sont point les armes de la vertu. L'idée de ce rôle, que l'on ose nous donner pour *vraiment tragique*, est donc absurde et contradictoire. Une idée *vraiment tragique*, c'est celle de Voltaire, qui, à l'exemple de Racine, a fait de la punition d'une reine criminelle l'ouvrage de la vengeance céleste, dont un grand-prêtre est le docile instrument.

Le personnage le plus inconcevable, c'est celui de Sémiramis. Elle aime un guerrier inconnu, nommé Agénor, qui s'est rendu son défenseur et s'est signalé par les plus grands services. Cet Agénor n'est autre que Nimias, qui depuis longtemps a quitté son gouverneur Mermécide. Elle veut l'épouser et le couronner. Jusque-là il n'y a rien à dire ; mais, au quatrième acte, Agénor est

reconnu pour être Nimias. Je ne m'arrête pas aux moyens qui amènent cette reconnaissance, et qui sont aussi extraordinaires que le reste : c'est le vieux Mermécide qui veut poignarder le guerrier inconnu, et Agénor, en le désarmant, s'écrie : *Grands dieux ! c'est Mermécide !* Je ne crois pas qu'on eût imaginé jusque-là d'armer la main d'un vieillard pour assassiner un jeune guerrier. Ce Mermécide, qui a entrepris ce meurtre avec la plus grande tranquillité, dit tout aussi froidement au fils de Sémiramis : *Voilà votre mère.* Mais ce qu'on n'attend pas, et ce qui passe toute croyance, c'est le parti que prend Sémiramis. Elle s'obstine à aimer son fils tout comme elle aimait Agénor :

Ingrat, je t'aime encore avec trop de fureur  
 Pour te sacrifier aux transports de mon cœur.  
 Garde-toi cependant d'une amante outragée,  
 Garde-toi d'une mère à ta perte engagée.  
 Adieu : fuis sans tarder de ces funestes lieux ;  
 Respectes-y du moins mère, amante, ou les dieux.

.....

Dieux qui m'abandonnez à ces honteux transports,  
 N'en attendez, cruels, ni douteur ni remords.

*Je ne tiens mon amour que de votre colère ;*

*Mais, pour vous en punir, mon cœur veut s'y complaire ;*

*Je veux du moins aimer comme ces mêmes dieux,*

*Chez qui seuls j'ai trouvé l'exemple de mes feux.*

Cette belle passion dure jusqu'à la dernière scène. Sémiramis veut, comme Roxane, faire périr sa rivale pour se venger d'un ingrat ; elle

donne l'ordre d'égorger Ténésis. Elle se vante de cette barbarie devant son fils, et insulte à la douleur de Ninias avec une ironie aussi froide qu'horrible ; et il s'écrie de son côté, dans le même style :

O ciel ! vit-on jamais dans le cœur d'une mère  
D'aussi coupables feux délayer sans mystère ?

Enfin , voyant Ténésis sauvée , et son fils proclamé roi , elle se tue , en finissant son incompréhensible rôle par ces deux vers :

Je rends grâces au sort qui nous rassemble ici :  
Vous voilà satisfaits , et je le suis aussi.

Les expressions manquent pour caractériser de semblables ouvrages ; mais puisqu'on a osé les louer, il fallait montrer ce qu'ils sont.

*Pyrrhus* est beaucoup moins mauvais. Il semble que le malheureux sort de *Sémiramis* et de *Xercès* eût averti l'auteur de chercher du moins des idées qui ne heurtassent pas si ouvertement la raison et les bienséances. L'idée principale de la tragédie de *Pyrrhus* peut paraître, il est vrai, un peu forcée : c'est un roi qui, plutôt que de manquer à l'engagement qu'il a pris avec lui-même de conserver les jours de Pyrrhus, dernier rejeton des *Æacides*, consent à livrer son fils à la mort, un fils vertueux, plein de courage, et le soutien de sa vieillesse et de son empire. Le sacrifice est

grand , et peut-être ce roi ne doit-il pas assez à l'honneur pour lui sacrifier la nature. Ces sortes de situations doivent être plus décidées et plus motivées, et ce n'est guère pour un prince étranger qu'on immole son propre fils. Mais cet excès de générosité , s'il intéresse peu par cela même qu'il n'est qu'un excès, peut du moins se tolérer, parce que le sacrifice n'est pas consommé. Le moment où Pyrrhus, se livrant lui-même au tyran qui demande sa tête, lui dit, en jetant son épée à ses pieds, *Frappe, voilà Pyrrhus!* est d'une noblesse théâtrale; mais ce qui en affaiblit beaucoup l'effet, c'est que ce coup de théâtre est prévu depuis long-temps, et termine une situation qui est la même pendant cinq actes. Si l'on ajoute à ce défaut essentiel une froide intrigue d'amour et de rivalité entre Pyrrhus, Illyrus et Éricie; la ressemblance monotone de tous les personnages, qui disputent de grandeur d'âme et de vertu, comme si Crébillon, pour se laver du reproche d'être trop noir dans ses autres sujets, eût voulu en imaginer un dans lequel tout fût vertueux; enfin, le style, qui, sans être aussi vicieux que celui des pièces précédentes, est le plus souvent faible, déclamatoire et incorrect, on ne sera pas surpris que cet ouvrage, extrêmement médiocre, après avoir eu du succès dans sa nouveauté, n'en ait jamais eu quand on a essayé de le reproduire sur la scène.

L'âge avancé de l'auteur, qui était plus qu'octogénaire quand il donna *le Triumvirat*, ne permet pas que l'on compte cet ouvrage au rang de ceux sur lesquels on peut le juger. On assure qu'il avait pour but de réparer l'injure qu'il avait faite à Cicéron, si indignement avili et défiguré dans *Catilina* : la réparation n'est pas heureuse. Cicéron, dans *le Triumvirat*, ne fait autre chose qu'attendre la mort et demander qu'on le proscrive ; et quand il voit son nom sur les tables fatales, il s'écrie :

Enfin je suis pros crit. *Qua mon âme est ravie !*

Il valait infiniment mieux, dans le plan de la pièce, que Cicéron acceptât les offres de Sextus Pompée, qui lui propose de le mener en Asie auprès des derniers vengeurs de la liberté, Brutus et Cassius : son rôle est ici absolument inactif et presque toujours élégiaque. L'intrigue, d'ailleurs, ne vaut pas mieux que les caractères ; elle roule sur l'amour d'Octave pour Tullie, fille de Cicéron, et sur l'amour de Tullie pour Sextus, déguisé sous le nom d'un chef gaulois nommé *Clodomir* ; et l'on sait assez combien ces amours de tyran et ces déguisemens de héros sont déplacés et invraisemblables dans des sujets historiques. Octave se laisse braver impunément par ce Gaulois Clodomir, et laisse périr Cicéron qu'il peut sauver, et dont ensuite il déplore la perte qu'il n'a tenu

qu'à lui d'empêcher. Il y a quelques vers d'un ton noble; mais en général cette pièce n'est qu'une ennuyeuse déclamation.

Je m'arrêterai davantage sur *Catilina*, non qu'il soit meilleur que les pièces dont je viens de parler, il s'en faut de beaucoup; mais le succès étonnant qu'il eut, en 1748, est une époque fameuse dans l'histoire littéraire, et l'un des plus mémorables scandales qu'ait jamais donnés l'esprit de parti. Cette vogue passagère, qui ne l'empêcha pas de tomber à la reprise, de manière qu'on ne l'a jamais revu, lui a pourtant conservé un reste de réputation, surtout auprès de ceux qui ne l'ont pas lu; et les éloges qu'on était convenu de lui prodiguer ont duré jusqu'à nos jours. Si l'on abandonne à peu près les deux derniers actes, on persiste à soutenir que les trois premiers *sont trois chefs-d'œuvre*; et dans une de ces diatribes polémiques<sup>1</sup> contre Voltaire, rassemblées par les éditeurs de Crébillon, l'on se récrie avec ce ton d'indignation qu'il est naturel de prendre contre ceux qui démentent une vérité reconnue: *Il ne convient pas que les trois premiers actes de cette pièce sont trois chefs-d'œuvre, et que le rôle de Catilina est de la plus grande force!* Il faut donc voir ce que sont ces *chefs-d'œuvre* et cette *grande force*.

<sup>1</sup> Ce sont les extraits des feuilles de Fréron.

Il est impossible ici de séparer le dialogue de l'intrigue : outre que l'examen du style nous mènerait trop loin et ne produirait que de l'ennui, on ne peut bien marquer que par des citations le caractère particulier de cette pièce ; et ce caractère est la démence la plus étrange et la plus continue, dans le langage comme dans la conduite des personnages.

Catilina, dans la première scène, rend compte de ses desseins à Lentulus. Il est venu avant le jour dans le temple de Tellus, où le sénat doit s'assembler ce jour même ; il y cherche Probus, grand-prêtre de ce temple, et qui paraît être dévoué à Catilina et aux conjurés. Cependant, ce pontife, à ce que dit Lentulus, est lié à Cicéron

Par l'intérêt, le sang, l'orgueil, ou l'amitié.

On peut choisir. Mais, d'un autre côté, Catilina nous dit :

Probus, qu'à Cicéron je veux rendre infidèle,  
Me sert à ménager des traités captieux,  
Où, sans rien terminer, je les trompe tous deux.

Des traités entre Catilina et Cicéron ! Mais Probus lui rend bien d'autres services : il a arrangé un rendez-vous de nuit dans ce temple entre Catilina et Tullie, fille de Cicéron.

Même ici par ses soins je dois revoir Tullie. -

Voilà, certes, un emploi bien digne d'un grand-prêtre. Catilina aime Tullie; et s'il faut l'en croire sur cet amour, d'abord,

*C'est l'ouvrage des sens, non le faible de l'âme,*

ensuite,

*Cette flamme, où tu crois que tout mon cœur s'applique,*

*Est un fruit de ma haine et de ma politique ;*

*Si je rends Cicéron favorable à mes feux,*

*Rien ne peut désormais s'opposer à mes vœux ;*

*Je tiendrai sous mes lois et la fille et le père,*

*Et j'y verrai bientôt la république entière.*

*Je sais que ce consul me hait au fond du cœur,*

*Sans oser d'un refus insulter ma faveur ;*

*Il craint en moi le peuple, et garde le silence.*

Ainsi, voilà Cicéron qui n'ose pas refuser sa fille à Catilina, et la fille de Cicéron qui vient seule, la nuit, trouver Catilina dans un temple; et le prêtre de ce temple a, *par ses soins*, ménagé cette entrevue de Catilina et de Tullie, comme *il ménage des traités captieux* entre Cicéron et Catilina. Telle est l'ouverture de cette pièce; et si l'on s'en rapporte au titre, cette action se passe dans Rome. Ce n'est rien encore : ne nous pressons pas de nous étonner. Il arrive, cet officieux Probus, et Catilina lui annonce que le souverain pontificat, place très-importante chez les Romains, est accordé à César, au préjudice de ce même Probus qui le briguait. Catilina s'intéressait



pour lui ; mais la brigue de Cicéron l'a emporté. Cicéron a brigué pour César contre ce Probus qui est lié à Cicéron *par l'intérêt, le sang, l'orgueil, ou l'amitié*. Il reste à savoir d'où est venu ce zèle de Cicéron pour César ; Catilina nous en instruit dans la scène précédente :

*J'ai penché pour Probus, en public, au sénat,  
Tandis que pour César, aidé de Servilie,  
J'engageais Cicéron, trompé par Césonie.*

C'est donc, comme on le voit, Cicéron qui, sans le savoir, a fait tout ce que voulait Catilina, et qui est *trompé par une Césonie* ! Cela va bien : poursuivons. Probus prétend que cet affront retombe sur Catilina, sur

*Vous (dit-il) qui, jusqu'à ce jour, armé d'un front terrible,  
Des cœurs audacieux fîtes le moins flexible ;  
Qui, d'un sénat tremblant à votre fier aspect,  
Forciez d'un seul regard l'insolence au respect.*

Nous voyons dans l'histoire que Marius et Sylla, suivis de leurs légions et de leurs bourreaux, faisaient *trembler le sénat* ; mais *forcer au respect l'insolence du sénat*, et d'un seul regard, cela était réservé à Catilina, du moins à celui de Crébillon. Il ne faut pas en être surpris ; nous verrons bientôt comment il traite ce sénat. Il faut revenir à Probus, qui se jette aux genoux de Catilina, et lui fait une harangue pathétique pour l'engager à vouloir bien par pitié se rendre maître de la répu-

blique. Catilina l'écoute gravement, et lui répond de même :

Probus, ne tentez point *une indigne victoire...*

. . . Parmi tant d'objets cités pour m'émouvoir.

Vous en oubliez un.

PROBUS.

Quel est-il ?

CATILINA.

*Mon devoir.*

*A combien de désirs il faut que l'on s'arrache,*

*Si l'on veut conserver une vertu sans tache !*

Cependant il n'est pas inflexible, et il finit par dire :

Je sens que, malgré moi, *mes scrupules* vous cèdent.

Je ne sais qui était ce Probus ; l'histoire ne nous en parle pas. Il fallait sans doute un personnage d'invention pour que Catilina parlât sérieusement devant lui de sa *vertu sans tache* et de ses *scrupules*.

L'arrivée de Tullie interrompt cette incroyable conversation, et Probus veut s'en aller *en confident discret*. Mais Catilina le supplie, apparemment pour la bienséance, de ne pas *s'éloigner*, et ce grand-prêtre *se retire* seulement dans le *fond du théâtre*. Alors Catilina adresse la parole à Tullie en ces termes :

Quoi ! madame, aux autels vous devancez l'aurore !

Eh ! quel soin si pressant vous y conduit encore ?  
 Qu'il m'est doux cependant de revoir vos beaux yeux,  
 Et de pouvoir ici rassembler tous mes dieux !

## TULLIE.

Si ce sont là les dieux à qui tu sacrifies,  
 Apprends qu'ils ont toujours abhorré les impies,  
 Et que, si leur pouvoir égalait leur courroux,  
 La foudre deviendrait le moindre de leurs coups.

## CATILINA

Tullie, expliquez-moi ce que je viens d'entendre.  
 Ma gloire et mon amour craignent de s'y méprendre ;  
 Et si nous n'étions seuls, malgré ce que je voi,  
 Je ne croirais jamais que l'on s'adresse à moi.

Ce qu'on a peine à croire, malgré ce qu'on voit,  
 c'est qu'un dialogue, un style de cette espèce, soit  
 du dix-huitième siècle, et qu'on l'ait entendu  
 pendant vingt représentations.

Catilina, indigné des reproches de Tullie, la  
 prie de songer

Que l'amour est déchu de son autorité,  
 Dès qu'il veut de l'honneur blesser la dignité.

Tullie, pour le pousser à bout, fait paraître un  
 esclave qui accuse Catilina de conspirer contre la  
 patrie. Il s'écrie à part et avec surprise : *C'est Ful-*  
*vie !* Et en effet, cet esclave n'est autre que la  
 courtisane Fulvie, qui a été la maîtresse de Cati-  
 lina, et qui, furieuse de se voir quittée pour  
 Tullie, s'est déguisée en homme et a été accuser  
 son amant auprès de sa rivale. Tout cela n'est-il

pas bien digne du théâtre tragique? Et l'on ne peut pas dire que l'auteur ait prétendu donner à Fulvie un autre état que celui que tout le monde lui connaît dans l'histoire; car, dans le troisième acte, Tullie, pour s'excuser de s'être méprise sur ce faux esclave, dit à Catilina :

Vous savez de mes mœurs *quelle est l'austérité*,  
Qu'enchaînée aux devoirs d'une innocente vie,  
Je n'ai jamais connu que le nom de Fulvie.

Ce qui signifie clairement qu'elle a été trop bien élevée pour connaître une femme publique autrement que de nom. L'on peut juger par là du respect qu'a montré l'auteur de *Catilina* pour les bienséances les plus vulgaires.

Catilina, pour achever cette scène comme elle a commencé, appelle Probus et remet Fulvie entre ses mains. Rien n'est plus conséquent, et l'on peut mettre une courtisane sous la garde d'un prêtre qui fait l'office d'entremetteur. Cette pièce n'est pourtant pas du temps de Hardy; elle est de nos jours.

Probus reparait au second acte avec Fulvie, et, s'acquittant très-bien de son métier, il tâche de la raccommoder avec son amant, et de lui persuader que les soins de Catilina pour Tullie ne sont qu'une feinte, et n'ont pour objet que de tromper le consul. Il reproche à Fulvie ses emportemens :

Vit-on jamais l'amour, *dans sa plus noire ivresse*,  
*Emprunter du dépit une langue traîtresse ?*

Mais Fulvie n'est pas sa dupe :

Cessez de me flatter qu'on peut m'aimer encore ;

J'ai trop vu la beauté que l'infidèle adore.

Mes yeux, avant de jurer, ne la reconnaissent pas ;

Mais vous me payerez ses funestes appas ;

C'est vous qui leur gagnez sur moi la préférence..

Que dire de ce Probus à qui l'on veut faire *payer les appas de Tullie*, parce qu'il leur a *gagné la préférence*? Il n'en paraît point du tout étonné. Catilina vient à son secours, et parle à la courtisane déguisée, comme il a parlé à Tullie; c'est la même dignité et la même raison. Il se plaint que Fulvie, par une jalousie folle, veuille *sacrifier le premier des Romains*. Le premier des Romains, ce n'est ni César, ni Pompée, ni Cicéron, ni Caton; c'est Catilina. N'est-ce pas là un noble orgueil? Il ajoute que c'est pour Fulvie qu'il voulait *conquérir un empire*. Elle lui répond que, *dans l'art de tromper*, elle en sait autant que lui-même; elle rappelle tout ce qu'elle a fait pour lui :

Souge que tu me dois et César et Crassus,

Les enfans de Sylla, Cépion, Lentulus.

Pour ce qui est de César, Fulvie se vante un peu; l'acquisition n'était pas complète. Enfin, sans vouloir d'autre *éclaircissement*

*Qui puisse triompher d'un plus doux mouvement ;*

elle propose, pour gage de la paix, de donner

un démenti à Tullie en plein sénat. Catilina, loin d'accepter cet accommodement, lui dit :

*Si jamais vous osez y démentir Tullie,  
Un affront si sanglant vous coûterait la vie.*

*.....  
Tullie, en me perdant se rend digne de moi.*

Et comme Fulvie s'en est rendue indigne en le sacrifiant, il veut qu'elle l'accuse au sénat. Elle le lui promet bien, et s'en va; on ne la revoit plus, et il n'en est plus question dans la pièce. L'auteur, qui s'est apparemment souvenu d'elle, aux derniers vers du quatrième acte, fait donner par Catilina l'ordre de la tuer; mais il donne cet ordre comme en passant, et dans un moment où il est en train d'en donner de semblables, par exemple, contre ce Probus que nous avons vu aussi enthousiaste auprès de lui que Séide auprès de Mahomet. Tout ce zèle fanatique n'empêche pas que Catilina ne dise à Céthégus :

*Probus ne m'a fait voir qu'un esprit chancelant;  
Prevenons les retours d'un conjuré tremblant,  
Et de la même main songe à punir Fulvie  
De ses nouveaux forfaits et de sa perfidie.*

Il est vrai qu'on ne nous dit pas au cinquième acte si cet ordre a été exécuté, et que la pièce finit sans qu'on sache ce que sont devenus Probus et Fulvie; mais qu'importe?

Il nous reste à entendre Cicéron : c'est dans ce rôle que l'auteur s'est surpassé.

C'est vous, Catilina, que je cherche en ces lieux,  
 Non comme un sénateur jaloux et furieux,  
 Mais comme un ennemi qui sait régler sa haine,  
 Sur ce qu'en peut permettre une vertu romaine.

Il est impossible de décider si, dans ces trois derniers vers, Cicéron parle de lui ou de Catilina; mais qu'importe? Ce qui suit est clair :

Enfin, depuis le jour que le sort des Romains,  
*Par le choix des tribus*, fut remis en mes mains,  
 Vous ne m'avez point vu, *soigneux de vous déplaire*,  
 Braver l'inimitié d'un si noble adversaire.  
 Je remportai sur vous l'honneur du consulat  
 Sans acheter les voix du peuple et du sénat,  
 Et vous savez assez que cette préférence,  
 Qui flattait vos desirs, *passait mon espérance*,  
 Mais le sénat, toujours *en butte à vos mépris*,  
 Réunit sur moi seul les vœux et les esprits.

Sûrement l'auteur a voulu laver Cicéron du reproche de vanité qu'on lui a fait souvent; il ne peut pas pousser la modestie plus loin : ce sont *les mépris* de Catilina pour le sénat qui ont fait Cicéron consul. Nous allons voir comment le sénat se venge de ces *mépris*. Le consul poursuit :

On dit... *mais je crois peu des bruits mal assurés*,  
*Qui vous osent nommer parmi des conjurés*.  
*Tout défiant qu'il est*, Caton ne l'ose croire.  
 Cependant le sénat, *jaloux de votre gloire*,  
 Pour étouffer des bruits qui, *dans un sénateur*,  
*Pourraient, en vous blessant, blesser son propre honneur*,  
*Dès hier vous nomma gouverneur de l'Asie*.  
 Pompée et Pétréius, descendus vers Ostie,

L'un et l'autre chargés de vous y recevoir,  
Remettront dans vos mains leur souverain pouvoir.

Cicéron qui *croit peu des bruits mal assurés qui nomment Catilina parmi des conjurés!* Caton qui *n'ose pas le croire!* Le sénat qui, *jaloux de la gloire de Catilina, le nomme gouverneur de l'Asie* et successeur de Pompée! Ce seul exposé suffit: je supprime toute réflexion; je m'en rapporte à celles qui se présentent d'elles-mêmes à quiconque a la plus légère idée de l'histoire romaine, et des vraisemblances de mœurs et de caractères essentielles à la tragédie.

Si l'on ne s'attendait pas à ces propositions de Cicéron et du sénat, on ne s'attend pas davantage à la manière dont Catilina reçoit l'offre de ce gouvernement d'Asie, qui avait été l'objet de l'ambition de Sylla, de Lucullus, de Pompée, et qui certainement aurait ôté à Catilina toute idée de conspiration, s'il eût été un moment dans le cas de prétendre à un commandement de cette importance, qui ne se donnait qu'aux premiers magistrats sortant de charge.

Ainsi donc le sénat veut, sans me consulter,  
Me charger d'un emploi que je puis rejeter.  
Je ne sais s'il a cru *me forcer à le prendre;*  
Mais j'ignore comment vous osez *me l'apprendre.*

En effet, quel excès de hardiesse!

Et croire *m'éblouir jusqu'à me déguiser*  
*Tout l'affront d'un honneur que je dois mépriser.*



## Catilina est difficile à contenter.

L'intérêt des Romains n'est pas ce qui vous guide ,  
 C'est le seul mouvement d'une haine perfide ,  
 Que le fiel de Caton sut toujours enflammer ,  
 Et que mes soins en vain ont tenté de calmer .  
 J'ai fait plus , j'ai brigué jusqu'à votre alliance ;  
 Et lorsque Rome attend avec impatience  
 Un hymen qui pourrait rassurer les esprits ,  
 Vous osez le premier signaler des mépris .

Qui l'aurait cru , que Rome attendît avec impatience l'hymen de la fille de Cicéron avec Catilina , et que Cicéron signalât des mépris en lui offrant le gouvernement de l'Asie ? Ce mépris serait-il dans ses discours ? Il ne lui a parlé qu'avec un profond respect , et comme un client devant son supérieur. Il lui a dit :

Encor si quelquefois vous daigniez vous contraindre .  
 . . . . .  
 A vos moindres chagrins vous voulez que tout tremble .  
 . . . . .  
 Quel citoyen pour nous , et le plus grand peut-être ,  
 S'il nous menaçait moins de nous donner un maître .

Catilina parle du moins comme s'il l'était déjà :

Alarmé d'un pouvoir dont la grandeur vous blesse ,  
 L'ardeur d'en triompher vous occupe sans cesse .

La grandeur du pouvoir de Catilina ! Ne dirait-on pas qu'il s'agit d'un Pompée ? Il finit par défier le

consul de produire cet esclave accusateur dont Cicéron ne lui a point parlé, et il veut bien par pitié lui apprendre que

Cet esclave est Fulvie,

Qui, jalouse en secret des charmes de Tullie,

A cru devoir troubler *quelques soins innocens*

*Qu'exigeaient d'un grand cœur des charmes si touchans.*

.....

Vous rougissez, seigneur...

S'il est vrai que Cicéron *rougisse*, c'est apparemment d'entendre Catilina lui parler en confidence des *soins* qu'il rend à sa fille; c'est du moins ce que doit faire le Cicéron de la pièce, qui trouve fort bon, comme on va le voir, que Catilina rende *des soins* à Tullie. Mais s'il eût parlé ainsi au Cicéron de Rome, s'il lui eût dit que les *charmes touchans de Tullie exigeaient les soins innocens* de Catilina, Cicéron, dont la maison n'avait jamais été ouverte à un pareil homme, et dont la fille n'avait pu être vue de Catilina que dans les cérémonies publiques, aurait cru fermement que la tête lui avait tourné. La sienne n'est pas forte dans cette pièce, car elle paraît entièrement renversée par cette conversation.

... Dans quel désordre il laisse mes esprits!

*Quelle honte pour moi si je m'étais mépris!*

Catilina pourrait ne pas être coupable...

.....

Essayons cependant de calmer la fureur

Du perfide ennemi qui fait tout mon malheur.

S'il paraît au sénat et qu'il s'y justifie,  
Son triomphe bientôt me coûterait la vie.  
Malgré tous ses détours, j'entrevois ce qu'il veut;  
Mais nous serions perdus s'il osait ce qu'il peut.  
Employons sur son cœur le pouvoir de Tullie,  
Puisqu'il faut que le mien jusque-là s'humilie.  
Quel abîme pour toi, malheureux Cicéron !  
Allons revoir ma fille, et consulter Caton.

Encore une fois, j'écarte les observations ; je n'ai pas le courage d'en faire. Mais figurons-nous Cicéron tout à coup transporté parmi nous, et assistant à une représentation de cette pièce : que pourrait-il penser ? que pourrait-il dire ? « Ce » peuple passe pour l'un des plus instruits et des » plus éclairés qu'il y ait au monde, et ce théâtre » en rassemble l'élite. Tout ce qui a reçu ici quel- » que éducation sait parfaitement l'histoire de mon » pays et la mienne ; ils ont appris mes ouvrages » dès l'enfance, ils les savent par cœur : et c'est » sur le théâtre dont cette nation se glorifie qu'on » me fait tenir un langage qui réunit la plus ridicule stupidité à la plus basse infamie ! Serait-ce » un spectacle sérieux ? N'est-ce pas plutôt une » de ces farces bouffonnes où l'on se joue de ce » qu'il y a de plus respectable, et dont l'auteur a » voulu divertir le public aux dépens de Cicéron ? » En ce cas, j'avoue qu'il ne pouvait pas mieux » faire ; mais je l'aurais dispensé de me choisir. » C'est à peu près ainsi que Cicéron pourrait s'exprimer. Quant à la réponse qu'on pourrait lui

faire, je m'en rapporte à vous, messieurs, et j'achève l'exposé des *trois chefs-d'œuvre*.

De nouveaux acteurs viennent occuper la scène : ce sont des ambassadeurs gaulois, Sunnon et Gontran, que *les Gaules ont daigné envoyer en ces lieux*, et qui se sont liés avec Catilina. Celui-ci, qui vient de traiter Cicéron comme vous l'avez vu, débute avec eux par ce vers :

De nos desseins secrets la trame est découverte.

Il faut donc que ce soit par une révélation surnaturelle, car il s'est moqué de la déposition dont Fulvie le menaçait :

*Qu'aurais-je à redouter d'une femme infidèle ?*

*Où seront ses garans ? Et d'ailleurs que sait-elle ?*

*Quelques vagues projets dont l'imprudent Caton*

*Nourrit depuis long-temps la peur de Cicéron ;*

.....

*Tandis qu'un grand dessein échappe à ses lumières.*

De plus, cette Fulvie n'a parlé qu'à Tullie, et Tullie n'a parlé à personne ; elle va même dans l'instant demander pardon à Catilina de ses soupçons injustes. Ce n'est pas la pénétration de Cicéron qu'il peut craindre ; il a dit :

*Maître de mes secrets, j'ai pénétré les siens,*

*Et Lentulus lui-même ignore tous les miens.*

Puisque son principal confident *ignore tous ses secrets*, qui donc a pu en *découvrir la trame* ?

Personne assurément ; car , dans l'assemblée du sénat qui a lieu au quatrième acte , nous verrons que Cicéron n'en sait pas plus qu'il n'en savait tout à l'heure. Mais, encore une fois, qu'importe ? Catilina demande un asile aux Gaulois en cas de malheur , et Sunnon lui demande sa *protection* pour les Gaulois. Voilà l'objet de la scène où Catilina parle encore de *sa vertu* , comme il en a parlé à Tullie , à Fulvie , à Probus , à tout le monde ; et comme Probus et Fulvie ne reparaitront plus , de même nous ne reverrons plus ni Sunnon ni Gontran.

Arrive Tullie , qui veut réparer ses injustices , et qui tremble *d'effroi* de l'accueil de Catilina. Elle se plaint qu'il n'ait pas daigné la désabuser :

Fallait-il exposer une *dme vertueuse*  
A servir les fureurs d'une *dme impétueuse* ?

Elle conjure Catilina de ne point aller au sénat et de mépriser Fulvie :

Faisons-la de ces lieux sortir *secrètement*.

Nouvelle preuve qu'elle y est encore sous la garde de Probus , et qu'elle n'a pu parler à personne. Mais *la vertu* de Catilina rejette tous ces menagemens.

TULLIE.

Pourriez-vous de ma part craindre une perfidie ?

CATILINA.

Non ; mais on a trompé votre crédule amour,  
 Afin que vous puissiez me tromper à mon tour :  
*La plus légère peur corrompt les cœurs timides ,  
 Et des plus vertueux fait souvent des perfides .*

La fille de Cicéron , qui sans doute reconnaît son  
 père dans ces *cœurs timides* dont *la peur fait  
 des perfides* , se hâte de dire à son amant :

Du moins en ma présence épargnez Cicéron ;

et un moment après :

Accordez à mes pleurs *la grâce des Romains*.

En vérité , ce qui paraît le plus extraordinaire  
 dans cette pièce , c'est que Catilina s'abaisse à une  
 conspiration. Que peut-il vouloir ? Il est *le pre-  
 mier des Romains* ; tout le monde est à ses pieds ;  
 le consul vient , de la part du sénat , lui offrir  
 respectueusement le plus beau gouvernement de  
 l'empire , et lui demande pour toute grâce de se  
*contraindre quelquefois* et de se faire un peu  
*moins craindre* ; et lorsqu'à la fin de ce troisième  
 acte on vient lui annoncer que le sénat s'assemble ,  
 il répond :

Je veux , à commencer par le plus fier de tous ,  
 Les voir dans un moment tomber à mes genoux .

.....

Aucun d'eux n'osera soutenir ma présence.

Et il sort pour aller *leur annoncer un maître*. Il n'y a plus de milieu : ou c'est le roi du monde, et il a vingt légions à ses ordres ; ou c'est le capitain Matamore de l'ancienne comédie.

Il faut bien croire qu'en effet il est le *maître*, comme il le dit, puisqu'au moment où il entre dans le sénat, l'auteur a soin de nous avertir que tout le monde *se lève à son aspect* (honneur qui ne se rendait jamais qu'aux consuls), et que, dans toute la scène, il parle aux sénateurs, d'abord comme un *maître irrité* qui menace ses esclaves, ensuite comme les dédaignant au point qu'il ne veut pas même d'eux pour esclaves. Enfin, il finit par en avoir pitié, et consent à les sauver. On pourrait en douter peut-être ; il faut l'entendre :

Sylla vous méprisait, et moi je vous déteste.  
De nos premiers tyrans vous n'êtes qu'un vil reste.  
Juges sans équité, magistrats sans pudeur,  
Qui de vous commander voudrait se faire honneur ?  
Et vous me soupçonnez d'aspirer à l'empire ;  
Inhumains, acharnés sur tout ce qui respire,  
Qui depuis si long-temps tourmentez l'univers !  
Je hais trop les tyrans pour vous donner des fers.

Caton veut prendre la parole ; Catilina l'interrompt :

Tais-toi.

Il est vrai qu'autrefois, plus jeune et *plus sensible*  
(Vous l'avez ignoré, ce projet si terrible,  
Vous l'ignorez encor), *je formai le dessein*

*De vous plonger à tous un poignard dans le sein.*

*L'objet qui vous dérobe à ma juste colère*

*Ne parlait point alors en faveur de son père.*

Mais un autre penchant, plus digne d'un Romain,

M'arracha tout à coup le glaive de la main :

Je sentis, malgré moi, l'amour de la patrie

*S'armer pour des ingrats indignes de la vie.*

Cicéron , qui devrait être touché de reconnaissance , puisque c'est sa fille seule qui le *dérobe* lui et les sénateurs à la *juste colère de Catilina* , se montre ici un de ces *ingrats indignes de la vie* Il s'avise de lui dire , on ne sait pourquoi ,

Vous êtes convaincu , le crime est avéré ,

quoiqu'on n'ait pas encore articulé le moindre fait contre Catilina , ni produit aucune accusation. Aussi Catilina reprend dans son style ordinaire :

Je vais de ce discours réprimer *l'insolence*.

Vous pensez, je le vois , que , tremblant pour mes jours ,

*A des subtilités je veuille avoir recours.*

Et qu'ai-je à redouter de votre *jalousie* ?

*Ainsi ne croyez pas que je me justifie.*

*Imprudens , savez-vous , si j'élevais la voix ,*

*Que je vous ferais tous égorger à la fois ?*

.....

Lorsque vous ne songez qu'à me faire périr ,

*Ingats , sur vos malheurs je me sens attendre.*

Il n'y a pas moyen d'aller plus loin ; ce délire est trop fort : mais il fallait le mettre sous vos yeux. Vous n'en auriez pas supporté une critique sérieuse ; et puisqu'il faut finir par s'exprimer



nettement et qu'aujourd'hui l'on ne doit plus rien qu'à la vérité , cette pièce est en effet un chef-d'œuvre d'extravagance , de ridicule et de barbarie : et observez que , pour ce qu'on appelle action , intrigue , nœud dramatique , il n'y en a pas trace jusqu'ici , et qu'il serait impossible de dire de quoi il est question ; car la querelle entre Fulvie , Tullie et Catilina , tout insensée qu'elle est , s'est renfermée entre ces trois personnages , et s'est terminée au commencement du second acte. L'accusation n'a pas eu lieu ; Cicéron n'en dit pas un mot dans le sénat : Catilina en sort justifié et remercié par le consul et par le sénat ; et il est vaincu à la fin de la pièce , et se tue sans qu'il soit possible de se rendre compte de rien qui ait l'apparence d'une intrigue tragique.

Résumons. Il paraît démontré que Crébillon n'était pas en état de traiter des sujets qui demandassent quelque connaissance de l'histoire , des mœurs des nations , et du caractère des personnages célèbres. Il avait très-peu de littérature ; il lisait peu , si ce n'est les romans du dernier siècle , pour lesquels il avait un goût décidé. Cette lecture , faite avec précaution et jugement , peut n'être pas inutile à un poète tragique : on y trouve des situations et de l'héroïsme , mais qui sont presque toujours hors de nature ; et ce n'est pas là qu'on peut étudier le cœur humain , les vraies passions et leur langage , les convenances de toute

espèce, la vraisemblance, le dialogue, le goût et la vérité d'expression. Aussi toutes ces qualités manquent absolument dans toutes les pièces de Crébillon, excepté dans les belles scènes de *Rhadamiste*, et dans quelques morceaux d'*Électre*. S'il est incontestable que c'est dans le plus grand nombre des ouvrages qu'un auteur a composés dans le temps de sa force, qu'il faut chercher sa manière habituelle, on ne peut nier qu'*Idoménée*, *Atrée*, *Électre* presque tout entière, *Xercès*, *Sémiramis*, *Pyrrhus*, *Catilina* ne soient de très-mauvais romans où la nature et la raison sont entièrement méconnues, dans le plan comme dans le style. Les scélérats y sont extravagans et froids; les héros des fanfarons sentencieux; les amans langoureux et fades; les ressorts y sont faux et forcés; les bienséances y sont violées à tout moment dans les sentimens comme dans le dialogue; les moyens sont d'une monotonie qui accuse la stérilité. On a osé faire ce dernier reproche à Voltaire, le plus fécond et le plus varié de nos poètes, et l'on a établi cette imputation absurde sur ce qu'il a employé deux fois le moyen d'une lettre sans adresse. Si c'est un défaut, il a du moins produit *Zaïre* et *Tancrède*. Mais que dira-t-on de Crébillon, qui a fondé presque toutes ses pièces sur le même moyen, c'est-à-dire, sur le déguisement des principaux personnages? A commencer par *Rhadamiste*,

Zénobie y paraît sous le nom d'Isménie ; dans *Électre*, Oreste est caché sous celui de Tydée ; Pyrrhus, dans la pièce de ce nom, l'est sous celui d'Hélénus ; Ninias, dans *Sémiramis*, sous celui d'Agénor ; le fils de Thyeste, sous celui du fils d'Atrée ; Sextus, dans *le Triumvirat*, sous celui de Clodomir ; et dans *Catilina* même, Fulvie se déguise en esclave. Ne reconnaît-on pas là le goût romanesque, qui était le principal caractère de l'esprit de Crébillon ? — Mais il a fait *Rhadamiste* ; et vous avez vous-même établi en principe que la postérité ne classait un auteur que sur ce qu'il avait fait de bon. — Fort bien : la conséquence de ce principe est que, malgré tant de mauvais ouvrages, l'homme qui a fait *Rhadamiste*, dont le plan est beau, et l'exécution quelquefois très-belle, mérite une place très-honorable parmi nos poètes tragiques. Mais s'ensuit-il qu'il doive être mis au nombre des grands maîtres de l'art ? On peut démontrer que non. D'abord, le principe dont il s'agit leur est bien différemment applicable : il signifie en lui-même que, quand un auteur, dans le plus grand nombre des productions qui ont précédé la décadence de l'âge, a laissé l'empreinte d'un talent supérieur, la postérité oublie ses fautes et ne compte que ses chefs-d'œuvre. C'est ce qui est arrivé à Corneille, qui, depuis *le Cid* jusqu'à *Héraclius*, a montré un grand génie dans tout ce qu'il a fait. Depuis

*Pertharite* jusqu'à son *Attila*, ce n'est plus lui ; la vieillesse lui avait ôté ses forces. Pour Racine , qui malheureusement n'a pas vécu jusqu'à la vieillesse , et a cessé d'écrire dans la maturité , on ne peut séparer de ses excellentes compositions que les deux essais de sa jeunesse , *les Frères ennemis* et *Alexandre* ; et l'on ne peut compter son *Esther* , qui n'était pas destinée au théâtre. Il reste donc à ces deux poètes des monumens nombreux ; ceux de Voltaire le sont encore davantage : il n'en reste qu'un seul à Crébillon. D'où vient cette différence ? La raison en est sensible : de même que dans ces grands hommes la foule des chefs-d'œuvre prouve la fécondité d'un beau talent , la richesse de l'imagination , les ressources de l'art , l'étendue de l'esprit , et la variété des vues et des idées ; de même , si Crébillon , dans le cours d'une très-longue carrière , n'a eu qu'une seule conception heureuse et sûre , n'est-ce pas une preuve que , né avec du génie , il n'avait d'ailleurs rien de ce qui peut le fortifier , l'étendre , l'enrichir , le guider ; qu'incertain dans ses efforts , égaré dans sa marche , il n'a bien rencontré qu'une fois ; qu'incapable de féconder le fonds qu'il avait reçu de la nature , il n'a pu mûrir qu'une seule production , et n'a pu laisser d'ailleurs que des fruits malheureux et avortés ? Et qu'est-ce que cette différence entre eux et lui , si ce n'est celle de la force à l'impuissance , de l'abondance à la

stérilité, des grandes lumières, aux vues bornées de la supériorité d'esprit et de goût à des facultés très-imparfaites? En un mot, quel est, parmi les peintres et les statuaires du premier ordre, celui qui n'a fait qu'un beau tableau ou une belle statue?

De ces principes généraux, si nous descendons aux considérations particulières, cette pièce même de *Rhadamiste* peut-elle, sous tous les rapports, soutenir le parallèle avec ce que Racine et Voltaire ont produit de plus parfait? Admettons qu'elle se soutienne au théâtre : à la lecture, si décisive pour la réputation ; à la lecture, qui consacre les ouvrages, et qui est l'irrévocable sceau de leur mérite, peut-elle soutenir la comparaison? Otez-en quelques morceaux détachés qui sont d'une grande beauté, elle est généralement mal écrite ; et vous avez vu, messieurs, ce qu'était le style du premier acte. Or c'est ici un principe incontestable, que, dans un siècle où la langue et le goût sont fixés, et qui a des modèles en tout genre, un auteur qui écrit mal, manque, surtout en poésie, d'une des qualités les plus essentielles, et par conséquent ne saurait être au premier rang. On n'est point grand poëte sans le style, à moins que l'on ne soit, ainsi que Corneille, le premier à former la langue et le style de sa nation. Je crois bien que de ce côté l'infériorité ne sera pas contestée ; mais même dans les autres parties,

prétendra-t-on que l'auteur de *Rhadamiste* soit au niveau de Racine et de Voltaire? Égale-t-il le premier pour l'entente des scènes et du dialogue, et le second pour l'effet théâtral? On nous dit qu'il a un genre à lui, qu'il est le créateur d'une partie qui lui appartient en propre, de cette terreur qui constitue la véritable tragédie. Ces assertions sont bonnes pour ceux qui ne réfléchissent pas; elles sont fausses à l'examen. D'abord, une quantité de mauvais ouvrages ne forme pas un genre; c'est abuser des mots. J'ai démontré qu'*Atrée* n'était point le modèle de la terreur tragique, et que ce modèle existait long-temps auparavant dans le cinquième acte de *Rodogune*. Il n'est pas non plus dans *Électre*; elle est trop affaiblie et trop défigurée par la froideur des épisodes et la fadeur de la galanterie. Il faut donc revenir encore à *Rhadamiste*; il y en a ici, de la terreur, dans une juste mesure, et mêlée de pitié : c'est la vraie tragédie. Mais il y a des degrés dans tout, et si j'ose dire ce que j'en pense, le plus beau modèle de cette partie de l'art dramatique est dans le cinquième acte de *Zaïre* ou dans le quatrième de *Mahomet*. Si l'on me demande pourquoi, c'est qu'à cette terreur, portée au comble, se joint la plus attendrissante pitié; c'est que le cœur, serré par l'effroi, est soulagé par les larmes; et c'est là, si je ne me trompe, le dernier effort de l'art, le plus beau triomphe de la tragédie.

Pour conclure, nous avons trois grands tragiques entre lesquels il serait très-difficile de prononcer une primauté absolue : du moins ce n'est certainement pas moi qui l'entreprendrai. La saine critique peut seulement reconnaître que chacun d'eux l'emporte dans les parties qui le distinguent particulièrement ; Corneille, par la force d'un génie qui a tout créé, et par la sublimité de ses conceptions ; Racine par la sagesse de ses plans, la connaissance approfondie du cœur humain, et surtout par la perfection de son style ; Voltaire, par l'effet théâtral, la peinture des mœurs, l'étendue et la variété des idées morales adaptées aux situations dramatiques. Je doute que les générations futures, en admirant ces trois hommes rares, soient jamais d'accord sur le rang qui leur est dû. Mais je ne suis pas surpris qu'il y ait aujourd'hui des juges plus hardis : ce ne sont sûrement pas des artistes ; ce sont ceux qui, dans des feuilles et dans des dictionnaires, décident sur tout ce qu'ils n'ont pas étudié ; les uns décernant à Crébillon *la troisième statue* <sup>1</sup>, les autres ne reconnaissant *de poète tragique que lui seul*, et ne daignant pas même nommer Voltaire ; tous se faisant tour à

<sup>1</sup> Crébillon fils allait plus loin, et celui-là du moins était excusable. On lui disait un jour, au foyer de la Comédie française : « On a beau faire, votre père sera toujours le troisième de nos tragiques. — *Dites, Sera toujours un des trois.* »

tour les instrumens de la haine et de l'envie, et les échos de l'ignorance. Ils ont été très-bien caractérisés dans ces vers de ce même Voltaire, qu'ils aimaient d'autant moins qu'il les connaissait mieux :

Animaux malfaisans, semblables aux harpies,  
De leurs ongles crochus et de leur souffle affreux,  
Gâtant un bon diner qui n'était pas pour eux.

## SECTION II.

La Grange Chancel, La Motte, Piron, Le Franc de Pompignan.

Rien ne fait mieux voir combien la poésie dramatique est à la fois séduisante et périlleuse que la multitude d'ouvrages qu'elle a produits dans ce siècle, et le très-petit nombre de ceux qui ont échappé à l'oubli. On a représenté ou imprimé, depuis la mort de Racine, environ un millier de tragédies. Combien en est-il resté au théâtre, en mettant à part celles de Voltaire, qui a pris son rang à côté des deux maîtres du dernier siècle? A peu près une trentaine, avec plus ou moins de succès et de réputation, plus ou moins de bonheur ou de mérite; et, parmi celles qui appartiennent à des auteurs actuellement vivans, il en est qui sûrement ne sont pas à l'abri des différentes révolutions que le temps a fait essayer aux



poètes de l'âge précédent, dont vous avez vu varier les destinées.

Les esprits supérieurs, en dominant sur l'esprit général, ont une influence progressive sur le sort des écrivains modernes. Le ton que Voltaire a fait prendre à la tragédie est en effet, sans qu'on s'en soit aperçu, ce qui a le plus contribué à faire disparaître nombre de pièces qui avaient encore de la vogue avant lui. La manière dont ce grand homme a traité l'amour dans ses tragédies a dégouté des galanteries pastorales et des fadeurs dialoguées d'*Alcibiade*, de *Tiridate*, d'*Arminius*, que Baron fit applaudir autrefois. Si, depuis trente ans, on n'a pas osé remettre l'*Astrate* de Quinault, la *Pénélope* de Genest; si le *Pyrrhus* de Crébillon, qu'on essaya de faire revivre il y a quelques années, fut aussitôt abandonné, c'est qu'en voyant tous les jours des pièces telles que *Zaïre*, *Alzire* et *Tancrede*, on eut plus de peine à supporter la froideur et la faiblesse de ces romans alambiqués et de ces langoureuses élégies. Un acteur immortel, à qui la déclamation fut redevable du même progrès que la tragédie devait à Voltaire, nous accoutuma, comme de concert avec le poète, à des impressions plus fortes et plus profondes; et c'est surtout grâce à ces deux talens réunis qu'on a senti que la tragédie devait être quelque chose de plus que ce qu'elle était souvent du temps de Baron, une conversation noble et

une galanterie de cour. Si la disposition naturelle à l'esprit humain, de passer facilement d'un excès à l'autre, nous a jetés ensuite dans l'exagération de toute espèce; si l'on est devenu outré de peur d'être faible ( ce qui n'est qu'une sorte de faiblesse ), si l'on est devenu extravagant de peur d'être froid ( ce qui n'est qu'une autre sorte de froideur ), il n'est pas impossible que quelques bons esprits, quelques bons modèles nous ramènent à ce juste milieu, qui est le point de perfection dans tous les arts. L'exaltation de tête n'est qu'une maladie morale qui a son cours et ses périodes comme les épidémies physiques : la contagion peut s'arrêter quand elle est à son plus haut degré. On peut en venir à s'apercevoir au théâtre qu'il y a quelque différence entre la vraie chaleur qui nous pénètre et l'effervescence factice qui nous étourdit, entre les transports de la passion et les convulsions de l'épilepsie, entre les accens de l'homme sensible et les hurlemens d'un fou enragé, entre un héros qui se plaint et un mendiant qui nous apitoie, entre une princesse irritée et une harangère qui querelle. Depuis trop longtemps on confond des choses si différentes, sous prétexte de *chaleur*; mais cette manie est peut-être près de son terme; et l'ennui, qui à la longue nait de tout qui est faux; l'ennui, plus efficace que toutes les leçons, peut nous ramener à la vérité. Qui sait alors ce que deviendront les monstres

dramatiques, composés et représentés de nos jours sur ce plan d'exagération qui touche à la folie ? Qui sait si la ténébreuse démente du théâtre anglais ne sera pas repoussée du nôtre, et si nous ne cesserons pas d'imiter de cette respectable nation ce qu'elle a de moins imitable ? Ce n'est pas que nous ne devions à quelques-uns de ceux qui travaillent aujourd'hui pour le théâtre des productions d'un meilleur genre, et je me ferais un plaisir de rendre justice à ce qu'ils ont d'estimable ; mais le plan que je me suis prescrit, ne comprenant point jusqu'ici les auteurs vivans, me dispense d'un jugement où la louange et la censure sont presque également dangereuses. Le temps ne doit marquer qu'à la fin de leur carrière ce que l'opinion générale doit faire perdre ou gagner à chacun d'eux ; et, borné à rendre compte de ce que nous ont laissé ceux qui ne sont plus, le premier témoignage que je leur dois, c'est que l'art de Melpomène est si difficile et si brillant, que, même à une grande distance des trois maîtres qu'elle a placés dans son sanctuaire, il y a encore quelque gloire pour ceux à qui un ou deux ouvrages, honorés d'un succès durable, ont donné une place dans son temple.

La Grange Chancel était l'écrivain qui, après Crébillon, avait eu le plus de succès au théâtre avant que Voltaire y parût, mais ses pièces ne s'y soutinrent pas comme *Électre* et *Rhadamiste*.

La princesse de Conti, dont il était page, engagea Racine à cultiver les dispositions très-prématurées que ce jeune homme avait montrées : il faisait des vers et des comédies dès l'âge de neuf ans. C'est un des nombreux exemples qui prouvent que le talent poétique s'annonce de bonne heure : il est plus rare que cette extrême précocité n'ait abouti qu'à une médiocrité si décidée. La seule partie de l'art que La Grange ait connue, c'est l'entente de l'intrigue ; c'est surtout le mérite d'*Amasis* et d'*Ino* ; tous les autres lui manquent presque entièrement.

*Jugurtha*, sa première pièce, composée lorsqu'il n'avait que seize ans, ne serait pas même dans le cas d'être comptée, si l'auteur ne nous apprenait qu'il l'avait depuis revue et corrigée avec le plus grand soin, et s'il ne l'eût jugée digne d'entrer dans l'édition complète de ses Œuvres, qu'il rédigea quelque temps avant sa mort. L'intrigue en elle-même n'est pas mal tissée ; mais elle n'est pas plus tragique que presque toutes celles du même temps, et le sujet devait l'être. Au lieu de nous offrir, comme dans l'histoire, un Jugurtha qui a soif de régner et soif du sang de son frère, un Africain artificieux et féroce, qui trompe et qui déteste les Romains, c'est l'amoureux de la princesse Artémise, d'une fille de Bocchus, et il hait beaucoup moins dans son frère Adherbal un concurrent au trône de Numidie, qu'un rival

aimé de cette Artémise; et puis une Ildione, fille de Jugurtha, aime Adherbal, qui ne l'aime point: et ce qui occupe le fameux Jugurtha, c'est qu'il faut

*Que la gloire en ce jour  
Rassemble quatre cœurs séparés par l'amour.*

Avec ces quatre cœurs on ne touche point le nôtre. Point de vérité dans les caractères, point de noblesse dans les ressorts; rien d'attachant, rien d'intéressant; et Adherbal est égorgé, et Artémise s'empoisonne, et Ildione se tue, sans que les meurtres, le poignard et le poison puissent réchauffer ces triviales intrigues, glacées par des amours de convention que la tragédie a si longtemps et si mal à propos empruntés de la comédie.

Ne les retrouve-t-on pas encore dans un de ces beaux sujets anciens que ne devait pas traiter ce Lagrange, disciple de La Calprenède bien plus que de Racine? Il n'a pas manqué de mettre dans son *Oreste et Pylade* un double amour. Pylade tombe subitement amoureux d'Iphigénie, tout en arrivant dans le temple où cette prêtresse va l'immoler, et, par un coup de sympathie, la prêtresse devient aussi amoureuse de sa victime. A l'égard de Thoas, il y a long-temps qu'il est amoureux d'Iphigénie, tandis qu'une Thomyris, princesse du sang des rois scythes, est très-inutilement

amoureuse de lui. Ce dernier amour a cela d'extraordinaire, que c'est un tyran qui en est l'objet : il est vrai qu'il y entre un peu d'ambition, et qu'en l'épousant elle remonte au trône qu'il a usurpé sur la famille de Thomyris; mais enfin elle veut à toute force l'épouser, et c'est, je crois, le seul tyran à qui un poëte tragique ait fait tant d'honneur. Au reste, ce rôle de Thomyris sert du moins pour le dénoûment, qui est le grand écueil du sujet. L'auteur se félicite beaucoup de cette invention qu'il compare à l'épisode d'Ériphile; mais Racine ne lui en avait pas tant appris, et ce dénoûment n'est qu'un escamotage d'une autre espèce que celui de l'*Iphigénie en Tauride*; de Guymond de La Touche, où Pylade, comme tombé des nues, se trouve à point nommé dans le temple pour arrêter le glaive de Thoas levé sur Oreste, qui est sans défense, et pour enfoncer le sien dans le cœur du tyran. La Grange s'y prend plus finement, c'est-à-dire, plus ridiculement : Thoas, pour se débarrasser de Thomyris, veut la faire embarquer avec un ambassadeur sarmate, le jour même où il se propose d'épouser Iphigénie. Il charge un Hydaspes de la conduire au vaisseau; mais il se trouve que la prêtresse grecque, en se couvrant de son voile, a pris la place de la reine des Scythes, et s'est fait mener au navire sous bonne escorte, avec son frère, Pylade, et la statue. Thoas court après les fugitifs : il est tué par Oreste; et

lui tué, tout le reste parti, il ne reste que Thomyris, qui devient ce qu'elle peut.

N'oublions pas qu'on rencontre ici de ces faibles imitations de scènes fameuses, maladresse trop ordinaire à la médiocrité. Rien de plus connu que le beau combat d'amitié et de générosité entre deux princes, dont chacun veut être Héraclius pour mourir seul et pour sauver l'autre. La Grange a cru faire merveille en faisant jouer le même rôle aux deux héros de sa pièce, dans une scène où Pylade s'avise de soutenir qu'il est Oreste, parce que Thoas, que les oracles ont menacé de ce prince, n'en veut qu'à lui seul, et consent à épargner son compagnon. Cette dispute ne produit rien du tout, et ne sert qu'à faire voir que La Grange s'est souvenu fort mal à propos d'une belle scène de Corneille. Guymond de La Touche en a imité plusieurs de La Grange, mais tout différemment : quand il lui emprunte quelque chose, c'est toujours en le surpassant. On jouait encore quelquefois *Oreste et Pylade* avant que nous eussions *Iphigénie en Tauride*; mais cette dernière pièce, très-supérieure à la première, l'a bannie entièrement du théâtre, et a mérité l'honneur d'en demeurer seule en possession.

Il était de la destinée de La Grange d'être dépossédé : ce qu'*Iphigénie en Tauride* a fait d'*Oreste et Pylade*, *Mérope* l'a fait d'*Amasis*. On sent qu'il y a ici bien une autre distance, mais

aussi *Amasis* est fort au-dessus d'*Oreste et Py-lade* : c'est, avec *Ino*, ce que La Grange a fait de meilleur. Le fond du sujet est celui de *Méropé* sous d'autres noms ; mais il l'a mêlé de tant d'incidens , que c'est pour ainsi dire une autre pièce , dont l'invention est très-ingénieuse , et dont la conduite est travaillée avec beaucoup d'art. Il y a une situation nouvelle presque à chaque scène ; la plus frappante est pourtant celle que l'antiquité admirait dans la *Méropé* grecque , le moment où la reine Nitocris est sur le point de tuer Sésostris son fils , qu'elle ne connaît pas , et qu'elle croit le meurtrier de son fils. Sur cet exposé , l'on penserait que cette situation a le même effet que dans *Méropé* : point du tout ; les résultats sont aussi différens que les moyens. C'est Amasis lui-même , le tyran , ennemi et oppresseur de Nitocris , c'est lui qui , persuadé depuis le premier acte qu'il est le père de ce même Sésostris , arrête le bras de la reine. Le jeune prince connaît sa naissance et la cache à dessein ; il s'écrie , en voyant d'un côté le poignard de sa mère levé sur lui , et de l'autre Amasis qui la retient :

O ciel ! quelle est la main par qui j'allais périr !

O ciel ! quelle est la main qui vient me secourir !

Ces deux vers sont remarquables , mais c'est tout ce que produit dans *Amasis* cette scène dont il résulte dans *Méropé* tant d'impressions succes-



sives de terreur et de pitié ; et c'est ici le lieu d'expliquer pourquoi ces sortes de pièces, dont les combinaisons semblent quelquefois plus fortes, plus variées, plus singulières que celles de nos plus grands maîtres, sont pourtant d'un effet extrêmement inférieur.

Si le plus bel effet de l'art était de compliquer les ressorts, d'accumuler les incidens, de multiplier les surprises, rien ne serait au-dessus d'*Amasis*, et je conçois fort bien que ce genre de drame ait paru admirable à des critiques peu instruits et à des esprits superficiels. Cependant c'est d'*Amasis* même que je me servirai pour faire comprendre que ce mérite est très-secondaire, et n'assurera jamais le sort d'une tragédie. Il est complet dans celle-ci : on ne peut y mêler aucun reproche d'obscurité ni d'in vraisemblance ; tout est motivé ; tout s'explique ; et la marche, toujours étonnante, est toujours nette et rapide. Vous voyez que l'auteur semble avoir enchéri sur celui de *Mérope*, et que, non content d'une mère qui menace les jours de son fils en croyant le venger, il y a joint un tyran qui sauve son ennemi en croyant sauver son fils : et ce fils même, méconnu à la fois par sa mère et par le tyran, gardant son secret et mettant à profit leur méprise, forme une triple combinaison : rien ne paraît mieux imaginé. D'où vient donc que *Mérope* fait verser tant de larmes, et qu'*Amasis* n'en fait point ré-

pandre? Ce n'est pas même, comme on pourrait le supposer, la différence du style : non ; *Ariane* et *Iphigénie en Tauride* ne sont pas bien versifiées, et font pleurer. Il y a donc une autre raison , qu'il faut chercher dans la nature de l'art et dans celle du cœur humain : c'est qu'une intrigue, arrangée principalement pour multiplier les situations, ne fait, par cette multiplicité même, que nuire à l'intérêt, bien loin de l'augmenter, précisément parce que le poète, en les entassant, se prive de deux avantages les plus précieux, la gradation et le développement : par l'un, vous préparez le cœur ; par l'autre, vous le remplissez. Vous n'obtenez jamais mieux l'un et l'autre que par un plan fort simple ; et tous les deux vous deviennent impossibles dans un plan très-compiqué. Ne voyez-vous pas, si chaque scène me mène de surprise en surprise, que je n'ai que le temps de m'étonner, et jamais celui de m'attendrir? Vous attachez mon esprit, mais vous ne vous emparez pas de mon cœur ; et le premier de ces deux effets est bien plus facile que le second, car mon esprit sera toujours prêt à saisir le merveilleux de votre intrigue, mais le cœur se mène autrement ; il lui faut des préparations, de la progression, de la continuité, des coups redoublés : en un mot, mon esprit saisira vingt objets, mais mon cœur n'en veut qu'un seul. Voilà le principe : les faits viennent à l'appui. Pourquoi cette combinaison

savante d'*Amasis* ne fait-elle naître que de l'étonnement? C'est qu'elle ne présente de scène en scène qu'un incident subit lié à d'autres incidens, et remplacé sur-le-champ par d'autres encore. Nitocris ne croit que depuis un moment que Sésostris est le meurtrier de son fils; elle prend tout de suite le parti de le surprendre, si elle le peut, et de l'assassiner. Il arrive aussitôt : elle le voit seul, elle va pour le frapper; on l'arrête. Elle sort, toujours persuadée que le prince est le meurtrier de son fils; et de là, jusqu'à la fin du cinquième acte, d'autres événemens occupent la scène, et ce n'est que long-temps après qu'on lui fait reconnaître son fils, tout aussi soudainement qu'on l'a sauvé de ses mains. Je vois bien là un amas de circonstances extraordinaires; mais ai-je eu le loisir de m'occuper de cette affreuse méprise d'une mère, quand elle-même ne s'en occupe pas? J'ai vu le poignard; mais ai-je entendu les cris de l'âme maternelle? ai-je vu le désespoir de la nature qui a été trompée? ai-je vu le fils dans les bras de sa mère, dans ces mêmes bras qui étaient armés pour le frapper? ai-je vu couler ses larmes sur la main qui tenait le poignard? Nitocris a-t-elle frémi de l'horrible danger qu'elle a couru? Elle n'en parle même pas; il n'en est plus question : d'autres situations ont pris la place. Je n'ai pas besoin de dire combien *Mérope* est différemment conçue, on le sait assez : et il suit de cette comparai-

son que ces intrigues, fertiles en incidens et en coups de théâtre, sont l'ouvrage de l'esprit, et ne s'adressent qu'à l'esprit : elles excitent la curiosité, donnent quelques impressions passagères, tour à tour effacées l'une par l'autre, vous mènent au dénouement sans ennui, et même avec quelque plaisir. C'est un mérite, mais du second ordre ; c'est une des ressources du talent médiocre. Le mérite supérieur, c'est d'employer peu de ressorts, mais de les mouvoir puissamment et d'en soutenir l'action ; c'est de ménager les moyens, et d'approfondir les effets ; c'est de se rendre maître du cœur par degrés, mais de manière qu'il ne puisse plus se détourner de l'objet qui le domine, qu'il s'y attache davantage à mesure qu'on le développe devant lui ; et ces sortes de plans sont ceux du génie : lui seul les conçoit, lui seul peut les exécuter.

Si la machine d'*Amasis*, quoique artistement construite, a l'inconvénient général attaché à ces sortes d'intrigues extraordinairement échafaudées, telles que celles de *Stilicon*, de *Camma*, de *Timocrate* et autres, la pièce est d'ailleurs représentable par cette même galanterie que nous retrouvons partout et toujours sur le même ton. Ici c'est une Arthénice qui s'entretient avec Mycérine d'un étranger qu'elle connaît depuis trois jours.

## MYCÉRINE.

Quoi, celui qu'on a vu dans notre solitude

Aurait-il part, madame, à votre inquiétude,  
 Lui qui, par votre père envoyé parmi nous,  
*Durant trois jours à peine a paru devant vous,*  
 Et qui, se dérochant aux yeux de tout le monde,  
 Partit hier, en secret, dans une nuit profonde?

## ARTHÉNICE.

C'est ce même inconnu : pour mon repos, hélas !  
 Autant qu'il le devait il ne se cacha pas...

.....  
 Que dis-je ? Ce matin je devançais l'aurore,  
 Pour goûter la douceur de le revoir encore.

.....  
 Bannissons de mon cœur cette idée importune,  
 Et, remettant aux dieux le soin de ma fortune,  
 Allons, pour *dissiper le désordre* où je suis,  
 Au pied de leurs autels l'oublier... *si je puis.*

Il est bon d'observer qu'on ne voit jamais ni dans Racine, ni dans Voltaire, ni même dans les pièces du bon temps de Corneille, de ces princesses subitement éprises d'un étranger : Chimène et Pauline sont des personnages autrement conçus. Ces passions soudaines, fréquentes dans les poètes d'un ordre inférieur, n'étaient chez eux qu'une imitation mal entendue de nos romanciers. Ils ne s'apercevaient pas qu'elles n'étaient point déplacées dans un roman, qui, embrassant un long espace de temps, peut nous faire suivre avec plaisir les commencemens et les progrès d'une passion, mais qu'elles ne conviennent point au drame, qui, ne disposant que d'un jour, doit y rassembler les objets et les personnages dans le

moment où ils sont déjà susceptibles d'intérêt ; et quel est celui qu'on peut prendre à des fantaisies de la veille ? La comédie peut encore s'en accommoder fort bien ; elle nous amuse des petites faiblesses. Mais la tragédie exige des sentimens plus décidés, plus profonds ; et il est bien étrange qu'une différence si essentielle dans la théorie de l'art , fondée sur des principes si simples , ait été méconnue jusqu'à nos jours , malgré l'exemple des maîtres. C'est bien la preuve que , pour la plupart des écrivains , les préceptes peuvent être très-utiles , même après les modèles , puisque souvent ils ne sont pas en état de profiter des modèles sans le secours des préceptes.

Une autre observation à faire sur *Amasis* , c'est que l'auteur , avec tout l'art qu'il y a mis , n'a pas eu celui de le cacher ; et c'est pourtant le plus nécessaire. Dès la première scène , où il a introduit son héros Sésostris avec Phanès , qui conduit tout le plan de la conspiration contre Amasis , il fait dire à Phanès qui est l'homme de confiance du tyran , et qui le trompe :

Tous les cœurs sont pour vous ; et maître de ces lieux ,  
 Aussitôt que la nuit obscurcira les cieux ,  
 De nos braves amis marchant à votre suite ,  
 Jusqu'au lit du tyran je conduirai l'élite.  
 Là , tout vous est permis ; vous n'avez qu'à frapper :  
 Surpris de toutes parts , il ne peut échapper.

Qui ne voit que c'est là une grande maladresse du

poète, qui, dès le commencement, au lieu de nous faire craindre pour son héros, nous le montre déjà sûr de ses moyens, sûr de l'événement, avec ce Phanès qui est *maître* de tout, qui conduit tout, et qui le mènera jusqu'au lit du tyran, *qu'il n'aura qu'à frapper*, et qui *ne peut échapper*? Il ne s'agit donc que de tromper Amasis durant la journée. Et qu'en résulte-t-il? Que le héros n'est que subalterne, et qu'il n'y a plus ni admiration, ni terreur, ni pitié, c'est-à-dire, rien de ce qui constitue le grand effet tragique. Amasis est tranquillement abusé pendant toute la pièce, et Sésostris n'est reconnu et en danger qu'au milieu du cinquième acte. Nous avons vu que Crébillon a commis la même faute dans *Électre*, où Oreste n'est jamais en péril : la faute y est moindre qu'ici, parce que la reconnaissance du frère et de la sœur substitue la pitié à la crainte, et que dans *Amasis* le poète n'a tiré aucun parti de la reconnaissance de la mère et du fils. Mais celui qui a su réunir la terreur et la pitié, c'est l'auteur de *Méropé*, où le jeune prince est sans cesse sous le glaive, d'abord sous celui d'une mère, ensuite sous celui d'un tyran; c'est l'auteur d'*Oreste*, où le frère est arrêté par le tyran dans le moment même où il vient de reconnaître sa sœur. Je le répète, et ce n'est pas sans raison, c'est cet art-là qu'il faut admirer, parce qu'il va au but, parce que avec moins d'appareil

il frappe de bien plus grands coups : le poète semble avoir imaginé moins, et il a fait beaucoup plus. C'est la différence d'un romancier ingénieux à un grand tragique.

*Ino* est dans le même goût qu'*Amasis* : il n'y a guère moins d'art et de complication dans la conduite, mais il y a un peu plus d'intérêt ; les situations y sont un peu plus développées ; celle d'*Athamas*, qui regrette dans *Ino* une épouse qu'il adorait et qu'il croit avoir perdue, et les scènes entre *Ino* et son fils *Mélicerte*, offrent un fond très-touchant par lui-même, si l'auteur savait manier le pathétique. Mais il est si stérile dans cette partie, et il écrit si mal, qu'il gâte ou affaiblit ce qu'il invente de plus heureux : c'est une disproportion continuelle entre ce que doivent sentir les personnages et ce qu'ils expriment, entre leur caractère et leurs discours. *Thémistée* est assez ambitieuse et assez cruelle pour vouloir tuer de sa main le fils que son époux *Athamas* a eu d'*Ino* sa première femme, et conserver par ce meurtre le trône à son fils *Palamède* ; mais quand on est capable de pareils crimes, il faut en montrer l'énergie. A l'égard de la princesse *Eurydice*, c'est la même chose qu'*Arthénice*, elle aime un *Alcidas*, qui n'est autre que *Mélicerte*, pour l'avoir vu du haut des remparts : toutes ces princesses-là sont jetées dans le même moule.



La vraisemblance n'est pas si bien observée que dans *Amasis* : il n'y a nulle raison pour que Thémistée dévoile toute la noirceur de son âme et de ses projets à une esclave inconnue, qui n'est à elle que depuis peu de temps, et cette esclave est Ino. Il est vrai que Cléopâtre, dans *Rodogune*, se confie tout aussi gratuitement à Laonice; mais c'est imiter une faute de Corneille, où Racine et Voltaire ne sont jamais tombés. On a aussi quelque peine à supposer que Thémistée poignarde son propre fils en croyant frapper Mélélicerte qu'elle attend *dans un passage obscur*; une méprise si étrange dans une mère était de nature à devoir être justifiée par des circonstances plus marquées que l'obscurité d'un passage.

Quoique ces deux pièces, *Amasis* et *Ino*, n'aient pas été reprises depuis trente ans, et même qu'elles n'aient jamais été au courant du théâtre, ce sont pourtant des ouvrages dignes de quelque estime, et qui prouvent de l'imagination et du talent. Toutes les fois qu'ils ont reparu sur la scène, on leur a fait un accueil assez favorable pour engager les comédiens à ne pas les laisser dans l'oubli. Cette négligence, qui nuit à leurs intérêts, tient à ce que les chefs d'emploi ne veulent jouer que des pièces où ils aient des rôles qui prédominent, et d'un effet qui rende le succès de l'acteur plus facile et plus brillant. Mais les tragédies qui composent leur fonds ne

peuvent pas toutes leur procurer cet avantage , et pourraient leur en assurer un autre qui plairait beaucoup au public, celui de la variété; au lieu qu'en redonnant sans cesse les mêmes pièces , ils usent ce qu'ils ont de meilleur. Ils ne songent pas qu'en ménageant leurs chefs-d'œuvre , et les entremêlant de pièces moins connues et mises avec soin , ils augmenteraient leurs richesses et leurs ressources, et que ce mélange même ferait mieux sentir le prix des productions du premier rang.

*Méléagre, Athénaïs, Érigone, Alceste, Cassius et Victorinus* ne sont pas du nombre des pièces qu'on puisse remettre : celles-là eurent peu de succès dans leur nouveauté, et méritent l'oubli où elles sont. Ce n'est pas qu'en général elles soient mal conduites; mais dans les unes le sujet est mal choisi, dans les autres il est manqué; et les vices d'exécution ne sont rachetés par aucune beauté. *Méléagre* semble fait pour l'opéra : c'est là que l'on pourrait voir volontiers les Parques apporter à une mère le tison ou le flambeau dont la vie de son fils doit dépendre, et cette mère, aveuglée par le courroux des dieux , jeter dans les flammes ce fatal présent. Cependant un homme de génie, mêlant, à ces traditions mythologiques, des passions furieuses, pourrait en tirer une tragédie; car de quoi le génie n'est-il pas capable? Mais s'il est en état de porter de pareils sujets, ils

accablent la médiocrité. J'en dis autant de celui d'*Alceste*, qui a souvent échoué dans ses mains, et aurait sans doute réussi dans celles de Racine, qui malheureusement ne fit que le projeter, et ne l'exécuta pas. Il est très-touchant; mais soutenir et varier une même situation pendant cinq actes n'est donné qu'à l'éloquence du grand écrivain. Ce plan était d'une simplicité trop hardie pour que La Grange pût seulement le concevoir : aussi ne commence-t-il à traiter le sujet qu'au quatrième acte, et jusque-là il ne s'agit que de la jalousie d'Hercule et de son amour pour Alceste. Le seul rôle de Phérès, père d'Admète, eût suffi pour faire tomber cette pièce. Rien n'est si risible que les regrets de ce vieillard, qui avoue qu'il s'ennuie à la mort depuis qu'il a cédé le trône à son fils, et que, si ce fils meurt, il aura *quelque plaisir à se ressaisir du bandeau royal*, à voir ceux qui ont méprisé sa vieillesse *adorer encore le reste de ses jours*; et que *cette idée à ses maux offre un peu de secours*. Puis, quand Alceste s'est dévouée, il avoue aussi qu'il n'en est pas trop fâché. *Je n'aimais que mon fils*, dit-il (on vient de voir comme il l'aimait);

Je reprends près de lui le rang qui m'était dû.  
Tout fléchissait, Cléon, sous les lois de la reine,  
. . . Et mon pouvoir n'était qu'une ombre vaine.

On a dit que Racine montrait les hommes

comme ils sont : oui ; mais ce n'est pas de cette manière. La vérité qui ne montre que de la petitesse et de la bassesse est une vérité qui dégoûte ; et s'il est dans la nature qu'il y ait des pères aussi lâches que ce Phérès, il est tout aussi naturel qu'il y en ait qui s'affligent sincèrement de la mort d'un fils , et qui soient touchés du généreux dévouement d'une épouse qui veut bien mourir pour lui ; et comme cette vérité-là est intéressante, c'était celle-là qu'il fallait choisir.

*Athénaïs*, un peu moins mauvaise, eut quelque réussite lorsqu'on la reprit en 1736 , la même année où parut *Alzire*. On ne l'a point revue depuis , et probablement on ne la reverra jamais. Elle est tirée en partie du *Pharamond* de La Calprenède, et entièrement dans le goût de ce romancier, pour qui La Grange avoue sa prédilection. Ce goût est ici d'autant plus déplacé, qu'il dégrade la dignité de personnages historiques. Le jeune Théodose n'est qu'un écolier docile, conduit par sa sœur Pulchérie ; et lorsque le prince de Perse, Varanès, porte l'extravagance jusqu'à disputer en face à un empereur romain , au milieu de sa cour, la main d'Athénaïs que cet empereur va épouser, Théodose souffre cette audace insultante avec une patience qui avilit sa personne et son rang, et consent à s'en rapporter au choix d'Athénaïs. La Grange n'a pas senti qu'après ce qui vient de se passer, cette prétendue générosité

est d'un héros de roman, et non pas d'un empereur, et que ce n'est pas ainsi que se font les mariages des maîtres du monde. Ce qu'il y a de plus remarquable dans *Athénaïs*, c'est que Voltaire en a pris le sujet, qu'il a traité dans sa vieillesse sous le titre *des Scythes*. Dans les deux pièces, c'est un prince de Perse qui a conçu d'abord un amour outrageant pour une jeune personne à qui, dans la suite, il vient offrir sa couronne et sa main, et qu'il dispute, sans aucune raison, à l'époux qu'elle a choisi. Voltaire a changé le lieu de la scène et le dénouement. Il n'a pas fait une bonne pièce; il s'en faut de beaucoup, comme nous l'avons vu : mais la première scène et le contraste des mœurs des Persans et de celles des Scythes valent mieux que toute la tragédie d'*Athénaïs*.

*Cassius et Victorinus* est un sujet chrétien, mais qui ne l'est pas comme *Polyeucte*. L'enthousiasme religieux ne met point le gendre de Félix hors de la nature. Mais comment supporter que Cassius, sous le nom de Lycas, s'obstine à rester inconnu à son père, l'empereur Claudius, et veuille absolument que son père l'envoie au supplice; qu'enfin il ne coure au martyre qu'en forçant Claudius d'immoler en lui son propre fils, et ne se fasse reconnaître en mourant que pour lui laisser le regret éternel d'une si déplorable barbarie? La religion peut, comme la vertu, comme la patrie, commander quelquefois de sacrifier la nature

au devoir, mais non pas de l'offenser et de la violer : ce sont deux choses très-différentes, que La Grange<sup>1</sup> n'a pas su distinguer. La pièce, d'ailleurs, quoiqu'elle ne soit pas sans art, a bien d'autres défauts ; et, surtout, les mœurs païennes relativement aux Chrétiens ne sont point conformes à l'histoire. Au reste, vous retrouverez encore dans ce *Cassius*, qui, pendant cinq actes, passe pour Lycas, ces déguisemens de nom qui forment l'intrigue de presque toutes les pièces de La Grange, comme de celles de Crébillon. Ce moyen est aujourd'hui si usé, que je ne comprends pas comment on ose encore l'employer, à moins d'un très-grand effet.

*Érigone* ne vaut pas qu'on en parle : c'est un roman insipide et embrouillé. Dans les autres pièces de La Grange, il y a ordinairement quelque intérêt de curiosité qui empêchait du moins qu'elles ne tombassent absolument dans la nouveauté, et permettait qu'on hasardât de les reprendre : il n'y a rien dans celle-ci. Elle eut quelques représentations en 1751, et depuis n'a point reparu, non plus que *Cassius et Victorinus*. Si cette dernière, plus passable et mieux conduite, n'a pas été plus heureuse, c'est probablement parce que le christianisme, dont Corneille avait fait un si heureux usage, est ici trop mal entendu.

La Grange est un très-mauvais versificateur : il est moins faible et moins lâche que Campistron ; mais il est presque toujours dur, prosaïque et

incorrect, quelquefois barbare et ridicule. Chez lui le sentiment est trivial et prolix. Il a quelquefois de la force dans les idées, presque jamais dans l'expression ; et quand il veut se passionner , il devient déclamateur. Rien n'est plus choquant dans son style que les imitations fréquentes de Racine : elles ont le malheur de rappeler de très-beaux endroits en les défigurant , et jamais le médiocre n'est plus rebutant que lorsqu'il se met tout à côté du beau , comme pour mieux faire voir à quel point il en diffère. Au surplus , cette maladresse est plus commune aujourd'hui que jamais , et c'est pour cela que la plupart des vers qu'on nous fait sont si difficiles à lire pour ceux qui connaissent les bons : leur mémoire est aussi sévère que leur jugement.

Un auteur qui eut long-temps plus de réputation qu'il n'en méritait , et qui depuis n'a guère conservé qu'auprès des gens instruits ce qu'il en mérite réellement , La Motte , qui s'essaya dans tous les genres de poésie avec une confiance qui le trompait , et avec des succès passagers qui devaient le tromper encore davantage , nous a laissé quatre tragédies , *les Machabées* , *Romulus* , *OEdipe* et *Inès*. Les deux premières n'eurent qu'une fortune éphémère ; la troisième tomba : la dernière est du petit nombre de celles qu'on revoit le plus souvent ; elle mérite qu'on s'y arrête avec attention , après avoir dit un mot des trois autres.

Le sujet des *Machabées* était peu fait pour le théâtre. Il y règne un sublime de dévouement religieux trop au-dessus des sentimens naturels pour être soutenu pendant cinq actes. On souffre trop à voir si long-temps une mère qui ne fait autre chose que demander la mort, et une mort cruelle, pour ses enfans, comme la faveur la plus signalée et le plus rare bonheur; qui, après avoir perdu six enfans, ne souffre pas même que le dernier qui lui reste attende le martyre qu'on lui destine, mais lui fait un devoir de le provoquer, et d'aller au-devant du plus affreux supplice. C'est ainsi, je l'avoue, qu'elle est représentée dans l'*Histoire sainte*; mais ces actions extraordinaires, que la religion elle-même ne présente point comme des modèles, mais comme des exceptions très-rares au-dessus des forces humaines, et comme des prodiges de la grâce, ne sont point dans l'ordre des choses qui peuvent nous occuper long-temps sur la scène. Le poëte s'est conformé aussi à la *Bible* dans la peinture du caractère d'Antiochus; mais ce n'est pas non plus une raison pour qu'on voie sans répugnance un roi assez insensé pour mettre ici toute sa grandeur à forcer un jeune Israélite de renoncer au culte de ses pères. Le rôle d'Antigone ne blesse pas moins les vraisemblances et les convenances. Elle est fille d'un des généraux d'Antiochus. Après la mort de son père, elle est demeurée depuis un an auprès



de ce roi, dont elle est aimée; ce qui est d'autant moins d'accord avec les bienséances de son âge et de son sexe, que dans la liste des personnages l'auteur la qualifie de *favorite d'Antiochus*, et qu'effectivement le spectateur ne peut guère en avoir une autre idée. Ce n'est qu'au troisième acte qu'il lui offre sa main, en ajoutant que depuis un an ses *tendresses* ont dû la disposer à cette offre : ce mot de *tendresses* est ici d'autant plus équivoque, que jusque-là ce prince lui en a dit à peine un mot, et que, s'il l'aime, il a tout le calme de l'amour satisfait et de la possession tranquille. Mais ce qui est beaucoup plus singulier, c'est qu'Antigone aime depuis quelque temps et préfère au roi de Syrie un jeune Hébreu qui sort à peine de l'enfance, et que rien n'a pu rendre recommandable à ses yeux. Cet amour ne peut pas être l'effet de sa conversion au judaïsme; car, au deuxième acte, elle est encore décidément païenne, quoiqu'elle parle de la religion des Juifs, précisément comme le Sévère de *Polyeucte* parle de celle des Chrétiens, c'est-à-dire, en les admirant, mais sans qu'on puisse en conclure un changement de croyance. Cependant, à peine Antiochus lui a-t-il parlé d'hymen (à la vérité comme un homme si sûr de son fait, qu'il n'attend pas même de réponse), qu'Antigone prend sur-le-champ le parti de fuir avec le jeune Machabée, et d'embrasser la religion de son amant. Il est même évident qu'elle

a pris dès long-temps ses mesures; elle dispose souverainement du capitaine des gardes d'Antiochus, qui, au premier mot qu'elle lui dit, est à ses ordres et se charge d'assurer sa fuite. Tout ce plan est absolument improbable : rien n'est préparé, rien n'est justifié, et le dénouement encore moins que tout le reste. Antiochus, qui se donne lui-même pour le plus orgueilleux de tous les mortels, Antiochus, qui se voit préférer un jeune Israélite, est si peu occupé d'un affront si étrange, qu'il consent à leur pardonner à tous les deux, si Machabée sacrifie aux dieux de Syrie. Le martyr des deux époux finit la pièce; ils périssent dans les flammes, et Antiochus s'écrie : *Je suis vaincu.*

Cette pièce fut pourtant accueillie d'abord; elle fut jouée anonyme. Les sujets tirés de la Bible étaient en vogue : on en avait une opinion avantageuse depuis le grand succès d'*Athalie*, jouée quelques années auparavant. *Les Machabées*, dont l'auteur était inconnu, passaient même pour un ouvrage posthume de Racine; et, ce qui prouve combien le style a peu de vrais juges, on crut d'abord y reconnaître le sien. Il ne manque ni de noblesse ni d'élévation dans les idées et dans les sentimens; il y a même quelques vers heureux, mais en général la diction est pénible, sèche, prosaïque; elle manque de propriété et de choix dans les termes, et d'harmonie dans les constructions. Ce sont les caractères marqués de la ver-

sification de La Motte dans ses tragédies, dans son *Iliade* et dans ses odes.

*Les Machabées*, remis en 1745, tombèrent absolument; et *Romulus*, qui vaut un peu mieux, n'avait pas été plus heureux à la reprise. La marche en est assez bien entendue jusqu'à la fin du quatrième acte; mais c'est là que la pièce est décidément finie, ce qui est son plus grand défaut. Elle pèche d'ailleurs dans les caractères et dans plusieurs des ressorts principaux; mais il y a dans ce même quatrième acte une belle situation et du spectacle. Hersilie, fille de Tatius, roi des Sabins, et captive de Romulus depuis un an, a résisté à l'amour qu'il a pour elle, et lui a caché le sien. Les Sabines ont désarmé les deux nations, et l'on est convenu que les deux rois combattraient seuls pour décider de l'empire; ils jurent les conditions du combat, sur l'autel de Mars, en présence des deux peuples. Hersilie arrive dans ce moment, déclare à son père qu'elle aime Romulus, qu'elle est décidée à mourir, si elle ne peut empêcher ce combat cruel de son amant et de son père, et qu'ainsi, quoi qu'il arrive, l'un perdra sa fille ou l'autre son amante. Elle leur rappelle les oracles qui, en promettant aux deux peuples les mêmes destinées, semblent ordonner et présager leur union. Romulus consent à partager sa royauté avec Tatius : celui-ci, jusqu'alors inflexible, cède à une offre si généreuse, et lui accorde

sa fille, et comme la querelle des deux rois, occasionée par l'enlèvement des Sabines, est le sujet de la pièce, il est clair qu'elle est terminée par leur réunion. Mais tout à coup un grand-prêtre, qui n'a paru qu'un moment auparavant et pour la première fois, s'oppose de la part des dieux au mariage de Romulus et d'Hersilie; il prétend que les augures leur sont contraires, et menace Romulus de la mort, s'il achève cet hyménée. Le roi de Rome est assez raisonnable pour braver des augures imposteurs; mais Hersilie l'arrête au premier mot, déclare qu'elle n'exposera point les jours de Romulus, et tout reste suspendu. Il est très-vraisemblable que, si la situation que je viens d'exposer, et qui est théâtrale, fit réussir l'ouvrage dans sa nouveauté, l'incident qui la termine si mal en décida la chute à sa reprise. On dut s'apercevoir qu'un tel ressort n'était ni assez préparé, ni assez lié à l'action, ni assez important, et qu'il ne sert qu'au besoin que l'auteur avait d'un cinquième acte. Voici à quoi tient ce ressort. Il y a une conspiration contre le roi de Rome, tramée par un sénateur nommé Proculus, secrètement amoureux d'Hersilie, et qui a mis le grand-prêtre et plusieurs membres du sénat dans sa confiance et dans ses intérêts. Romulus doit être assassiné au milieu d'un sacrifice, comme Auguste dans *Cinna*. Ce sacrifice vient d'être ordonné pour remercier les dieux d'avoir désarmé les deux na-

tions. C'est donc uniquement pour servir les amours et la jalousie de Proculus que le pontife fait parler les dieux ; car d'ailleurs le complot des conjurés subsiste toujours, et rien n'y est dérangé. Mais si l'on voulait que cette opposition du grand-prêtre eût assez de force et d'importance pour resserrer de nouveau le nœud de l'intrigue, qui vient d'être entièrement délié, il eût fallu que l'intervention de ce prêtre et le pouvoir des augures tinssent une grande place dans la pièce, qu'on attendît depuis long-temps la réponse des dieux, que tout en dépendit ; et alors cette nouvelle machine acquerrait de la consistance. Au contraire, agissant au quatrième acte, elle n'est annoncée que par trois vers du premier :

Muræna, disposant des auspices sacrés,  
Si Romulus s'obstine à cet hymen funeste,  
Fera gronder sur lui la colère céleste.

Depuis ce moment il n'en est plus question : Muræna même ne paraît qu'au quatrième acte ; et le spectateur long-temps occupé de tout autre chose, ne peut voir, dans cette déclaration dont le pontife s'avise tout à coup, qu'un ressort postiche et ridicule, qui ne saurait balancer les grands intérêts qu'il contrarie. J'ai insisté sur ce vice capital d'une pièce qu'on ne joue plus, parce que l'observation n'en est pas inutile à la théorie de l'art, et parce qu'il peut étonner dans La Motte, qui avait

beaucoup raisonné sur le théâtre, qui en a même assez bien expliqué quelques principes, et qui manquait bien moins de connaissances que de génie.

Il n'a pas mieux manié le ressort de sa conspiration, et ce Proculus, qui en est le chef, est un personnage trop subalterne. Il aspire à remplacer Romulus : mais il ne suffit pas de le dire, il faudrait quelque titre qui justifîât cette ambition, et il n'en a aucun ; il n'est dans la pièce que le confident de Romulus.

Le caractère de ce prince n'est pas celui qu'on attend du fondateur de Rome : comme fils de Mars, il a de la valeur, mais ce n'est pas assez ; comme fondateur, il devrait avoir de la politique, et il n'en a point. Il n'est occupé que de l'amour dont il entretient inutilement Hersilie depuis un an ; amour assez froid et peu vraisemblable dans le chef d'une peuplade guerrière, dans celui qui a ordonné l'enlèvement des Sabines.

Rien n'est plus propre à donner une idée de la tournure d'esprit particulière à cet écrivain que la confiance qu'il eut de faire jouer un *Œdipe*, huit ans après celui de Voltaire, et les motifs qu'il allègue pour justifier cette entreprise véritablement fort étrange. D'abord il ne *désavoue pas qu'elle n'ait un air de présomption*, mais c'est uniquement parce que Corneille avait fait un *Œdipe*. Quant à celui de Voltaire, il n'en parle

pas plus que s'il n'eût jamais existé : réticence d'autant plus extraordinaire, qu'il avait fait de cette pièce un éloge aussi honorable pour lui-même que pour l'auteur. Ensuite il a remarqué plusieurs défauts inhérens au sujet, dans Sophocle comme dans les imitateurs modernes, et que tout le monde avait reconnus : le silence si long-temps gardé entre Jocaste et son époux sur la mort de Laïus, le besoin d'un épisode pour suppléer à la simplicité du sujet, et l'inconvénient de punir Œdipe pour des crimes involontaires. Il a donc trouvé le moyen de rendre Œdipe coupable d'une désobéissance aux dieux, de lui laisser ignorer, ainsi qu'à Jocaste, le meurtre de Laïus, et de joindre à la pièce deux nouveaux personnages, les fils d'Œdipe et de Jocaste, qui lui paraissent plus liés au sujet que les épisodes des autres poètes qui l'avaient traité. C'est d'après cette découverte qu'il ne vit pas le moindre danger à refaire un ouvrage honoré du plus grand succès et de son propre suffrage : c'est bien la preuve que cet homme, qui faisait tout avec de l'esprit, ne voyait rien que sous cet unique rapport, et qu'en même temps cet esprit, quel qu'il soit, ne peut pas tenir lieu du vrai sentiment des arts, puisqu'il n'avertissait pas La Motte que les défauts qui le frappaient n'étaient nullement décisifs pour le sort d'une tragédie; qu'ils n'avaient pas empêché que les trois derniers actes de celle de Voltaire ne

fussent un modèle de conduite comme de style; et qu'enfin l'essentiel n'était pas d'éviter ces défauts, mais de trouver des beautés égales à celles qui les avaient fait oublier. En conséquence La Motte, qui ne doutait de rien, mais qui ne voyait pas tout, fit de son *OEdipe* la pièce la plus régulièrement glaciale qui fût possible : le sujet demandait une force poétique dont il était absolument dépourvu.

Celui d'*Inès*, trait d'histoire qui a fourni un très-bel épisode au Camoëns, offrait un si grand fonds d'intérêt, qu'il n'était pas nécessaire d'être poète pour y réussir, et qu'il eût fait plaisir même dans une prose commune, qui, après tout, aurait valu à peu près les vers de La Motte.

Un jeune prince, aimable, sensible, vaillant, n'a écouté que le choix de son cœur, et s'est marié en secret. La loi du pays condamne à la mort celle qu'il a épousée, si le mariage est découvert; et un père connu par sa sévérité, et une belle-mère d'un caractère violent et vindicatif, le menacent de tout leur ressentiment, s'il refuse de contracter un autre hymen, commandé par la politique, et convenu par un traité solennel. Le secret fatal est dévoilé; et, pour dérober une femme qu'il adore aux lois qui la proscrivent et à la vengeance qui la poursuit, il s'empporte jusqu'à la révolte. Cet attentat le livre à la justice d'un père inflexible, qui porte l'arrêt de son supplice; mais la jeune épouse



parvient à fléchir le monarque en mettant à ses pieds les gages innocens de son union secrète. Le père ne peut résister aux larmes des enfans de son fils; la voix de la nature et du sang prononce la grâce du coupable; l'autorité paternelle confirme les nœuds que l'amour avait formés. C'est au milieu de la joie et de l'ivresse de ce bonheur inespéré que la vengeance atroce et perfide d'une marâtre implacable éclate par les cris et les douleurs de la victime; et le poison ravit pour jamais au jeune prince cette femme adorée qu'un père venait de lui rendre.

Ce seul exposé, et c'est exactement celui d'*Inès*, présente tout ce qu'il y a de plus touchant. L'effet de ce spectacle serait sûr chez toutes les nations : on ne peut comparer à ce sujet que celui de *Zaïre* et de *Tancrède*; et que peut-il manquer à un ouvrage de cette nature, que d'avoir été traité par un Racine ou un Voltaire?

Mais, avant d'en venir à ce qui laisse des regrets, commençons par ce qui mérite des louanges. On ne trouve nulle part une tragédie toute faite, et, malgré tous les secours qu'avait eus La Motte, le plan d'*Inès*, dans bien des parties, lui fait un grand honneur. Le cinquième acte, qui est si pathétique, prouve de l'invention et de la hardiesse. Dans le poème du Camoëns, comme dans l'histoire, *Inès* amène ses enfans au roi, et ses barbares ennemis la percent de coups sous les

yeux du souverain, dont ils redoutent la pitié. Je ne le féliciterai pas d'avoir écarté cette révoltante barbarie ; mais rien n'est plus heureux que l'incident du poison, qui, suffisamment préparé, sans être prévu, fait sortir tout à coup la catastrophe la plus affreuse du sein de la plus douce et de la plus pure allégresse. Cette péripétie est du nombre de celles qu'on peut mettre au premier rang. Ce n'est pas tout : il y avait une audace heureuse à faire paraître les petits enfans, qui ne pouvaient s'exprimer que par leur innocence et par leurs larmes ; et il faut avouer que, surtout au théâtre français, rien n'était plus près du ridicule. On sait qu'un prince de beaucoup d'esprit, le régent, avait, à la lecture, témoigné, ainsi que beaucoup d'autres, ses inquiétudes sur cette scène ; et quand il vit, par l'impression générale et par la sienne propre, que l'auteur en avait bien jugé, il cria, du fond de sa loge, à La Motte qui était dans la coulisse : *La Motte, vous aviez raison.*

Ce dénouement admirable tient au personnage de la reine, qui est très-bien imaginé, bien adapté au sujet, et pris dans la nature. Elle aime uniquement sa fille : c'est à la fois son amour et son orgueil ; et les qualités de la princesse, tout ce qu'elle dit, tout ce qu'elle fait, sa conduite généreuse envers sa rivale, justifient l'extrême tendresse que sa mère a pour elle. On la suppose

d'une singulière beauté, ce qui sert encore à donner une plus grande idée de l'amour de don Pèdre pour Inès, qui lui ferme les yeux sur les attraits de Constance. La reine est indignée et doit l'être de l'affront que l'on fait à sa fille ; et si l'excès d'un ressentiment naturel la porte jusqu'au crime, cet excès est fondé, dès les premiers actes, par le caractère qu'elle y montre. Dès long-temps les dédains de don Pèdre l'ont rendu l'objet de sa haine, dès long-temps Inès est en butte à ses soupçons ; aussi est-ce elle qui parvient à découvrir leur intelligence, qui excite sans cesse la vengeance d'Alphonse, et annonce ouvertement que la sienne est capable de tout. Les menaces qu'elle fait à la tremblante Inès commencent la terreur avec la pièce, et montrent l'orage près de fondre sur les deux époux, qui ne peuvent guère échapper aux yeux ennemis qui les observent ; et leur caractère intéresse autant que leur situation. La tendre Inès, quand elle a consenti à ce mariage illégal et clandestin, n'a cédé qu'au danger de voir périr le prince consumé d'une langueur mortelle ; elle est la première à condamner ses emportemens et sa révolte. Don Pèdre, qui n'a pris les armes que par un transport excusable dans un jeune amant qui veut sauver ce qu'il aime, les jette aux pieds de son père, et rend à la nature tout ce qu'il lui doit. La sévérité d'Alphonse est celle d'un roi ferme et ami des lois ; il est repré-

senté de manière à faire tout craindre pour celui qui osera les violer. Tout cela est bien conçu, et les critiques nombreux qui s'élevèrent fort mal à propos contre le succès d'*Inès* auraient dû commencer par reconnaître qu'elle avait dû l'obtenir au théâtre, et par rendre justice à tous ces différens mérites qui l'ont assuré pour toujours. Ils appartenaient aux études réfléchies d'un esprit éclairé qui avait observé le théâtre : c'est jusque-là qu'on peut aller dans un sujet heureux, même sans un grand talent poétique, et ce n'en est pas le seul exemple ; mais aussi, sans ce talent, tous les effets sont presque entièrement perdus hors de l'illusion de la scène, et c'est ce qui fait que tel ouvrage, qu'on aime à voir au théâtre, n'est plus le même à la lecture. Quand les situations sont touchantes, la voix et les larmes d'une actrice, le prestige du spectacle et de la déclamation, tiennent lieu de tout le reste, et ce que les spectateurs ressentent supplée à ce que l'auteur ne sait pas exprimer. Mais une nation qui sait par cœur les vers de Corneille, de Racine et de Voltaire veut retrouver, en lisant une tragédie, le plaisir que lui a fait la représentation, et rien ne nous rend plus sévères que l'attente du plaisir quand elle est trompée. Là est venue échouer *Inès*. Sa destinée a été celle de toutes les pièces dont le style ne soutient pas l'intérêt : du succès avec peu de réputation, et de la vogue avec peu de gloire.

Ce qui en rend la lecture difficile, ce n'est pas seulement le vice de la versification, qui est faible et dure, incorrecte et languissante : les défauts du style nuisent encore moins à cet ouvrage que les beautés qui n'y sont pas. On sent que les situations ne sont point remplies, que l'auteur n'en tire pas ce qu'elles devraient donner, que les sentimens ne sont qu'effleurés, que la passion s'exprime sans chaleur et sans force; point de développemens, point d'éloquence tragique : tout est indiqué, rien n'est approfondi. Le lecteur sent que les personnages l'entraîneraient où ils voudraient, s'ils parlaient comme ils doivent parler; et souvent ils le laissent froid et tranquille. A tout moment il est tenté de s'écrier : Quoi ! dans une pareille situation, c'est là tout ce que vous avez dire ! — Il en est de cette manière d'écrire comme du récit d'un grand malheur, que ferait froidement celui qui l'aurait éprouvé. Son défaut de sensibilité frustrerait celle de ses auditeurs; ils s'impatienteraient de ne pas le voir plus ému, et diraient volontiers : Ce n'est pas la peine d'être si malheureux quand on ne sait pas mieux se plaindre.

Prenons pour exemple la scène entre les deux époux, qui suit celle où la reine vient d'épouvanter Inès par les plus terribles menaces, où elle lui a dit :

Il faut me découvrir l'objet de ma vengeance;

Je brûle de savoir à qui *j'en dois les coups* ;  
 Livrez-moi ce qu'il aime, ou je m'en prends à vous.

La situation est douloureuse : Inès expose ses frayeurs à don Pèdre, et lui rappelle ce qu'elle a fait pour lui ; ses discours sont assez raisonnables, quoique trop peu animés. Mais que répond ce prince dans un danger si imminent ?

Ne doutez point, Inès, qu'une *si belle flamme*  
*De feux aussi parfaits* n'ait embrasé mon âme.

Quelle froideur ! Il est bien question de *belle flamme* et de *feux aussi parfaits* ! Il sait bien qu'Inès *n'en doute pas* ; en est-elle encore là ?

Mon amour s'est accru du bonheur de l'époux.

Il fallait au moins, 'si l'on voulait employer là cette antithèse si petite et si déplacée, dire que *les feux de l'amant se sont accrus du bonheur de l'époux*. La pensée aurait été rendue ; ici elle ne l'est même pas ; et, par la construction, le bonheur de l'époux n'est relatif à rien : c'est entasser fautes sur fautes.

Vous fîtes tout pour moi, je ferai tout pour vous :  
 Ardent à prévenir, à *venger vos alarmes*,  
 Que de sang payerait<sup>1</sup> la moindre de vos larmes !

C'est passer bien subitement d'un excès à un

<sup>1</sup> *Payerait* est de deux syllabes, et non pas de trois.

autre ; il ne s'agit point encore de répandre tant *de sang*. *Venger vos alarmes* est une expression impropre.

Tout autre nom s'efface auprès des noms sacres  
Qui nous ont pour jamais l'un à l'autre *liés*.

*Livrés* est encore un terme impropre amené par la rime.

*Je puis contre la reine écouter ma colère.*

Quelle tournure réservée, quand il devrait frémir d'indignation au seul nom d'une marâtre qui veut lui arracher son bonheur ! Inès le fait souvenir qu'il lui a promis autrefois de respecter toujours l'autorité d'un père et d'un roi :

Je ne vous promis rien...

Voilà les seuls mots qui aient de la vérité. On croirait qu'il va s'échauffer : point du tout.

Et je sens plus encore  
Qu'il n'est point de devoirs contre ce que j'adore.

*Je sens plus* ne se rapporte à rien. Il veut dire : *je sens mieux que jamais*. *Il n'est point de devoir* contre quelqu'un ou contre quelque chose, n'est pas français. Il veut dire : il n'est point de devoirs qui puissent balancer ceux de mon amour.

*Si je crains pour vos jours, je vais tout hasarder,*  
Et vous m'êtes d'un prix à qui tout doit céder.

Il dit vrai, il pense juste ; mais il ne sent pas : ce ne sont pas là les mouvemens de la passion exaltée encore par un grand péril. Il y a une sorte de crainte qui doit être mêlée de fureur, et c'est la crainte d'un amant pour les jours de sa maîtresse ; et la fureur dit-elle *si je crains, je vais tout hasarder!*

Mais, *s'il le faut, fuyez* : que le plus sûr asile  
Sur vos jours menacés me laisse *un cœur tranquille*.  
*Emmenez avec vous, loin de ces tristes lieux,*  
De notre saint hymen les gages précieux.

Juste ciel ! on n'entend pas un pareil langage sans impatience. Quoi ! il prend si aisément et si tranquillement son parti sur une séparation qui doit déchirer son âme ! Quoi ! cette fuite est la première idée qui lui vient et qui lui coûte si peu ! *Fuyez, s'il le faut !* Et qui lui a dit qu'il *le faut* ? Inès elle-même , toute timide qu'elle est et qu'elle doit être ; ne le lui a pas dit encore. Quoi ! il aura *un cœur tranquille* quand il sera loin d'Inès, de cette Inès qu'il idolâtre, de ces chers enfans qui doivent la lui rendre encore plus chère ; et dans tous les vers qui suivent il n'y a pas un mot sur le regret amer et désolant qu'il doit avoir, s'il faut se résoudre à ce sacrifice, qu'il ne doit faire qu'à la dernière extrémité ! Et c'est ainsi qu'Inès doit se croire aimée. Un amant qui a tout sacrifié pour le bonheur



d'être époux peut-il dire à sa femme , à la mère de ses enfans , à ses enfans eux-mêmes , *il faut que vous me quittiez* , avant d'avoir épuisé du moins tous les moyens possibles que la passion peut suggérer ? Ce qu'il faut ? « Il faut que vous » viviez pour moi , que je vive pour vous. Le » jour du péril est arrivé , c'est celui de l'amour : » Inès verra de quoi le mien est capable. Elle » n'était que l'épouse de don Pèdre ; il est temps , » puisqu'on m'y force , qu'elle soit , à la face de » l'univers , l'épouse du prince de Portugal , la » femme de l'héritier du trône. Osez avouer ce » titre dont je suis fier , ce titre à qui je dois la » vie et pour qui je la perdrai. Mon père , la cour , » l'empire , sauront ce qu'Inès est pour moi. Une » odieuse marâtre qui ose outrager la timide » Inès tremblera peut-être quand j'aurai nommé » mon épouse ; ou si mon père est assez faible » pour se rendre l'esclave de son ambition , s'il » est assez cruel , assez injuste pour ordonner » un crime à son fils , jamais , non jamais il » n'aura le pouvoir de briser des nœuds consa- » crés dans le ciel et dans mon cœur. L'équité , » la nature , l'amour , la gloire que m'ont acquise » les services que je viens de rendre à mon pays , » la pitié peut-être ( et qui n'en aurait pas pour » don Pèdre , à qui l'on veut ravir Inès ? ) , me » donneront des défenseurs ; et s'il faut en venir » aux armes , s'il faut que le sang coule , jamais

» du moins il n'aura coulé pour une cause plus  
» juste, pour un objet plus aimable, ni pour des  
» droits plus sacrés. » C'est alors qu'Inès, effrayée  
de ces transports et des malheurs qu'ils peuvent  
produire, eût proposé de conjurer l'orage, de  
s'éloigner pour quelque temps, de mettre en  
sûreté les gages de leur amour; et cette seule  
idée pouvait adoucir celle de se séparer d'un  
époux si cher : elle s'y serait résignée en s'arra-  
chant le cœur; mais une femme sûre d'être ai-  
mée, une mère qui craint pour ses enfans, est  
capable de tous les sacrifices; et si les moyens  
viens conviennent au sexe qui a la force en  
partage, qui l'a reçue pour protéger ce qu'il aime,  
ils épouvantent celui qui n'a pour défense que  
sa faiblesse et ses pleurs. Quelle scène, si elle  
eût été entre les mains d'un poète, si La Motte,  
avec l'esprit qui peut concevoir un plan, avait eu  
le talent qui peut le remplir! Et c'est pourtant  
une scène du premier acte : qu'on juge quel sujet  
il a eu le bonheur de rencontrer.

Ce plan même n'est pourtant pas exempt de  
défauts. C'en est un, assez léger, il est vrai, que  
l'inutilité du rôle de l'ambassadeur de Castille,  
qui ne paraît que dans la première scène pour  
faire un compliment, et qu'il eût fallu suppri-  
mer ou lier à l'action en le liant d'intérêt avec la  
reine. C'en est un assez grave, et même le seul  
important, que ce conseil qui remplit la plus

grande partie du quatrième acte. Il vient après une scène très-froide, et qui devait être très-vive, entre le roi et son fils, et elle achève de refroidir l'acte entier. Alphonse a mandé les grands du royaume pour délibérer avec eux sur la punition due à la révolte de son fils. Ici l'esprit de La Motte l'a entièrement égaré; il ne s'est pas aperçu que ses combinaisons, qui n'étaient qu'ingénieusement épisodiques, étaient déplacées au milieu d'une action intéressante. Il a imaginé d'amener dans ce conseil un Rodrigue qui est le rival de don Pèdre et qui aime Inès, et un Henrique à qui ce prince a sauvé la vie dans un combat : ces deux personnages ne sont acteurs que dans cette scène. Rodrigue opine à faire grâce au prince, quoiqu'il soit son rival; et Henrique, quoiqu'il lui doive la vie, opine pour la nécessité de faire un exemple. Ce contraste a paru à l'auteur la plus belle invention du monde; mais il suffit de voir représenter la pièce pour s'apercevoir que cette espèce d'épisode jette un froid mortel sur le quatrième acte, qu'heureusement répare le grand effet du cinquième. Ces deux nouveaux acteurs, qu'on n'a point vus jusque-là, cette longue délibération, mêlée d'intérêts particuliers dont personne ne se soucie, détournent de l'action principale, dont rien ne doit jamais détourner. Ce conseil est une méprise du bel-esprit, un très-mauvais rem-

plissage qui montre une stérilité bien étonnante dans un sujet si riche : il fallait le retrancher entièrement. Si l'auteur l'a cru nécessaire pour condamner l'héritier du trône, deux vers pouvaient en apprendre le résultat. Mais ce que l'esprit dramatique démontre, c'est que, dans les circonstances où est Alphonse, quand un père se trouve le juge de son fils, c'est seulement avec lui-même, avec son cœur ; c'est entre la nature et les lois, entre les devoirs du trône et la tendresse paternelle qu'il doit délibérer sur la scène : c'est là ce qui est théâtral, et ce n'est ni Henrique ni Rodrigue, c'est le père de don Pèdre qui doit nous occuper.

Au reste, quoique le style soit si loin de répondre au sujet, il y a des endroits où la situation a dicté à l'auteur quelques vers naturels et touchans. Ils sont en bien petit nombre ; mais aussi ce sont les seuls qu'on ait retenus : ceux-ci que dit Inès à son époux lorsqu'ils sont convenus, pour écarter les soupçons, de ne plus se revoir et de s'observer avec le plus grand soin :

Que me promettre, hélas ! de ma faible raison,  
Moi qui ne puis sans trouble entendre votre nom ?

Et ces deux autres qui terminent la scène :

J'ai peine à sortir de ce lieu :  
Nous nous disons peut-être un éternel adieu.

Don Pèdre a un beau mouvement, lorsque Inès,

accusée par la reine d'être l'objet de l'amour de ce prince, veut d'abord s'en défendre :

Ne désavouez point, Inès, que je vous aime.

C'est là le cri de l'amour : faut-il qu'on l'entende si rarement dans un sujet où on devait l'entendre sans cesse.

Mais la scène où le sentiment parle le plus, c'est celle où Inès amène ses enfans; et il était impossible qu'avec l'esprit de La Motte il n'y eût pas là quelques traits de cette vérité que tous les hommes doivent sentir.

Embrassez, mes *enfans*, ces genoux paternels.  
D'un œil compatissant regardez l'un et l'autre;  
N'y voyez point mon sang, n'y voyez que le vôtre.  
Pourriez-vous refuser à leurs pleurs, à leurs cris,  
La grâce d'un héros, leur père et votre fils?  
Puisque la loi trahie exige une victime,  
Mon sang est prêt, seigneur, pour expier mon crime.  
Epuisez sur moi seule un sévère courroux,  
Mais cachez quelque temps mon sort à mon époux;  
Il mourrait de douleur, etc.

Ce dernier sentiment est d'une délicatesse exquise.

Cet autre vers que prononce Inès dans les douleurs du poison, et que tous les cœurs ont répété,

Éloignez mes enfans, ils irritent mes peines..

est d'une vérité déchirante; il est difficile que le

cœur d'une mère ait un sentiment plus douloureux. C'est à peu près tout ce qu'il y a de remarquable dans les détails. Pour le reste de l'ouvrage, on dit, en le lisant : Pourquoi faut-il que ce soit La Motte qui l'ait traité ?

Un auteur que le zèle maladroit d'un éditeur posthume aurait enseveli sous les ruines d'une collection bien malheureusement volumineuse, s'il n'avait pas fait *la Métromanie*, qui vivra toujours, Piron s'essaya aussi dans le genre tragique. *Callisthènes et Fernand Cortez* n'existent que dans son recueil, où peu de gens iront les chercher ; *Gustave* est resté au théâtre.

Il y a peu de sujets plus mal choisis et plus mal conçus que *Callisthènes*. Il est bien étrange que, pour mettre sur la scène un homme tel qu'Alexandre, on ait imaginé de s'arrêter à l'une des actions qui ont terni sa gloire, et qu'on le rende même dans la pièce beaucoup plus coupable et plus odieux que l'histoire ne le représente. Les historiens les plus favorables à Callisthènes conviennent du moins qu'il fut accusé d'avoir trempé dans une conspiration contre Alexandre. La vérité de l'accusation est restée incertaine : selon les uns, les conjurés déposèrent contre lui ; selon les autres, ils ne le chargèrent pas. On ne s'accorde pas même sur sa fin et sur le genre de son supplice. Ce qui résulte de plus probable des différens récits parvenus jusqu'à nous, c'est que la

vengeance du roi fut cruelle, et qu'il ne fut point prouvé qu'elle fût juste. Elle a fait d'autant plus de tort à sa mémoire, que Callisthènes l'avait suivi en Asie pour continuer auprès de lui les fonctions de son premier maître Aristote, et tempérer par les leçons de la philosophie la violence de son caractère et les séductions de la fortune. Mais aussi, suivant le témoignage unanime de tous les écrivains du temps, personne n'était moins propre que Callisthènes à faire aimer la vérité. Sa sagesse tenait trop d'une humeur chagrine, dure et intraitable, qui allait souvent jusqu'à l'orgueil et l'arrogance. Si ce caractère le faisait haïr même de ses égaux, combien devait-il être plus insupportable pour un prince, et surtout pour Alexandre!

Dans la pièce de Piron, ce prince n'a aucune excuse; Callisthènes est condamné à périr dans les tourmens, parce qu'il n'a pas voulu approuver dans le roi de Macédoine la prétention de se faire passer pour le fils de Jupiter, et de se faire rendre les honneurs divins comme on les rendait aux rois de Perse. Alexandre exige du philosophe grec l'exemple de cette adoration, et celui-ci s'obstine à s'y refuser. C'est là tout le nœud de ce drame. Il n'y en a pas de moins tragique; et l'on ne pouvait pas faire jouer un rôle plus atroce à celui dont la vie offrait de si beaux traits de grandeur d'âme.

L'épisode d'amour joint à cette querelle ne vaut

guère mieux. On s'intéresse fort peu à cette Léonide, sœur de Callisthènes, recherchée par le flatteur Anaxarque, et qui lui préfère Lysimaque, ami et défenseur de son frère. Le caractère de cette Léonide est bien soutenu; c'est celui des femmes de Lacédémone : elle ne tremble ni pour son frère ni pour son amant. Mais cette manière d'aimer à la spartiate est fort peu théâtrale; et quand on veut mettre sur la scène de ces sortes de personnages, ce n'est pas sur eux qu'il faut porter l'intérêt; il faut savoir en faire ce que Racine a fait d'Acomat.

*Fernand Cortez*, dont le sujet fournissait bien davantage, ne fut pas mieux reçu que *Callisthènes*. Il était aussi dangereux pour *Cortez* d'venir après *Alzire*, que pour l'*OEdipe* de La Motte de venir après celui de Voltaire. A la manière dont Piron s'exprime dans sa préface, on voit qu'il était aussi peu frappé de ce danger que du mérite d'*Alzire*. Mais le public pensait différemment, et le temps a confirmé cette opinion. Au reste, quand ce chef-d'œuvre n'existerait pas, *Cortez* n'en serait pas meilleur. Le premier objet qu'il présente, c'est Montézume, détrôné et mis aux fers par les Espagnols, faisant l'apologie et l'éloge de ses oppresseurs : la lâcheté de ce roi éloigne tout intérêt pour lui. On n'en saurait prendre beaucoup davantage au héros de la pièce, qui n'est jamais en danger; et rien n'est plus fade que



de l'entendre dire à une Elvire qu'il a aimée en Espagne, et qu'un naufrage a jetée au Mexique avec son père ; que c'est pour elle qu'il a entrepris la conquête d'un nouveau monde. Racine, jeune encore, et entraîné par la mode, avait commis la même faute dans son *Alexandre*, mais il n'y est pas retombé. Cette Elvire est la fille de don Pèdre, seigneur espagnol, qui a pour Cortez une haine héréditaire entre les deux familles. Il est de plus excessivement jaloux de la gloire que s'est acquise le conquérant du Mexique, et quand celui-ci, en demandant Elvire, offre à son père le commandement, don Pèdre lui répond :

*T'égalér, t'obscurcir, était mon seul objet ;  
J'avais mis là ma gloire, et ma honte en résultat.  
Jouis-en ; mais plus loin ne pousse pas l'insulte,  
A ma fierté confuse offrant en ce pays  
Un rang qui n'y convient qu'à ceux qui l'ont conquis.*

Les vers de Piron coûtent autant à prononcer qu'à entendre.

La réplique de Cortez est fort singulière.

*A vous l'offrir aussi c'est ce qui me convie ;  
Et si ce que j'ai fait mérite quelque envie,  
Que Charle, et non don Pèdre, en daigne être jaloux.  
Quel est ce conquérant ici, si ce n'est vous ?*

Don Pèdre, qui ne s'y attendait pas, s'écrie avec beaucoup de raison :

Moi !

CORTEZ.

Vous, en qui le droit de disposer d'Elvire  
Rassemble, *et par delà*, tous les droits de l'empire,  
Vous dont je ne pouvais, par de moindres exploits,  
Chercher à mériter et l'estime et le choix :  
De ces exploits, moins dus à mon bras qu'à ma flamme,  
Elvire étant l'objet, vous seul en étiez l'âme.

Ce compliment si sophistiqué, si subtilement et si galamment alambiqué, est au-dessus de tous ceux du *Cyrus* et de la *Clélie* : dans ces romans, du moins, les chevaliers qui font tout pour leur dame ne remontent pas jusqu'à son père. Remarquez que ce fond de galanterie héroïque, si l'expression en était restreinte dans les bornes du vrai, et animée par le sentiment, n'aurait rien de déplacé dans les mœurs de la chevalerie. Tancrède dit fort bien :

Conservez ma devise ; elle est chère à mon cœur.  
Elle a dans les combats soutenu ma vaillance ;  
Elle a conduit mes pas et fait mon espérance ;  
Les mots en sont sacrés : c'est l'amour et l'honneur.

Mais il ne dit nulle part qu'il a conquis l'Ilyrie pour Aménaïde, encore moins que c'est en effet le père d'Aménaïde qui l'a conquise. Toute l'intrigue, qui roule sur cet amour de Cortez et d'Elvire, est froide, obscure et invraisemblable. Il y a là un Aguilar, parent de don Pèdre, et pourtant le confident de Cortez, dont il est l'ennemi secret : sa conduite est inexplicable. Il veut d'a-

bord ramener Cortez en Europe, afin qu'il dégage la foi qu'il a donnée à Elvire; il déclare même qu'il ne verrait pas tranquillement l'affront que l'on ferait à sa parente. Ensuite, quand il sait qu'elle est au Mexique, lorsque Cortez et lui viennent de la tirer d'un temple où elle allait être sacrifiée aux idoles du pays, il fait tout ce qu'il peut pour la dérober aux yeux de l'amant qui doit être son époux. D'un autre côté, Montézume, qui devrait penser à toute autre chose, aperçoit à peine Elvire, qu'il en devient amoureux, et la demande aussitôt en mariage. Cortez, sans autre information, la lui promet. Dès qu'il l'a reconnue, il s'embarrasse fort peu de sa promesse, et Montézume, tué par ses sujets d'un coup de flèche empoisonnée, met tout le monde d'accord.

Cependant il y a dans cette pièce une scène qui a des beautés : elle est imitée d'un endroit de l'histoire d'Alexandre, où il harangue ses soldats rebutés de leurs longues fatigues, et qui sollicitent la fin de la guerre et de leurs travaux. La harangue de Cortez offre quelques mouvemens qui ont de la noblesse et de la vivacité, et quelques beaux vers. Dans une autre scène on en trouve un qui mérite d'être remarqué par une espèce de force qui pourrait ailleurs tenir de l'hyperbole, et qui n'est ici que l'exacte vérité. Cortez dit à don Pèdre, après l'avoir délivré sans le connaître encore :

Un Espagnol de plus nous vaut une victoire.

Voilà de ces vers heureux qui appartiennent au sujet : ce que dit Cortez est littéralement vrai, puisque, avec six cents hommes contre un empire, il regardait la perte d'un soldat comme on regarderait ailleurs la perte d'un bataillon. Les Mexicains, au nombre de plus de deux cent mille, se précipitaient presque nus sur les lances et les épées espagnoles, sans aucune espérance, si ce n'est que leurs ennemis se lasseraient, et que leurs armes se fausseraient à force de tuer ; et ils avaient calculé que, si chaque Espagnol succombait après avoir tué deux cents Mexicains, ils seraient délivrés de leurs tyrans. C'est bien le plus courageux et le plus effrayant calcul que jamais ait pu faire la faiblesse réduite au désespoir. Mais l'artillerie rendait encore ce désespoir inutile ; et les foudres de l'Europe écrasaient des milliers de Mexicains, avant qu'ils pussent seulement approcher des Espagnols.

Si Piron fut plus heureux dans *Gustave*, ce n'est pas que la pièce prouvât plus que les deux autres un vrai talent pour la tragédie. Il n'y a aucune espèce d'invention ; c'est l'intrigue d'*Amasis* sous d'autres noms. Mais ici le héros, plus moderne, était aussi plus intéressant, et plus connu des spectateurs depuis l'ouvrage de l'abbé de Vertot sur les révolutions de Suède. Vous avez vu que le nœud de la pièce de La Grange Chancel était le déguisement de Sésostris, qui passe aux yeux du tyran pour le meurtrier de Sésostris. De

même, dans Piron, c'est aussi Gustave qui se présente, comme le meurtrier de Gustave, à Christierne qui l'a proscrit. Les incidens sont un peu moins multipliés que dans *Amasis*, et les situations un peu plus développées; il y en a deux qui produisent de l'effet : celle où Gustave paraît devant Adélaïde, la fille de Stémon, et lui fait reconnaître son amant à l'instant même où elle croit voir dans un billet de Gustave la preuve qu'elle l'a perdu; l'autre est celle du cinquième acte, qui décida le succès de la pièce, lorsque Christierne vaincu, mais demeuré maître de la personne de Léonor, mère de Gustave, lui fait dire qu'elle mourra, s'il ne lui renvoie pas Adélaïde sous une heure. Cette situation était fournie par l'histoire, et l'auteur ne pouvait pas mieux faire que de s'en servir. Ces deux scènes mêlent quelques impressions momentanées de crainte et de pitié à l'intérêt de curiosité qui est en général celui de la pièce. Mais s'il est plus vif que dans *Amasis*, c'est aux dépens de toute vraisemblance : il y a peu de pièces où elle soit plus entièrement mise en oubli, et presque à chaque scène. D'abord le projet qui amène Gustave devant Christierne est l'opposé du bon sens. Il a rassemblé des troupes qu'il a cachées dans des rochers voisins de Stockholm; il a un parti dans la ville, qui doit lui en ouvrir les portes; et il hasarde de si belles espérances, de si grands intérêts, la vie du dernier vengeur qui reste à son

pays; il vient dans le palais de Christierne, et jusque sous les yeux du tyran qui a mis sa tête à prix; il s'expose à tout moment à être reconnu et arrêté. Pourquoi? Parce qu'il veut, dit-il, enlever la princesse du palais de Christierne. Mais, en supposant que le meilleur moyen d'en venir à bout soit de tenter tout seul une entreprise si périlleuse, encore faut-il qu'il ait le temps de prendre les mesures nécessaires; et pour cela il faut qu'il puisse se flatter avec quelque apparence d'abuser Christierne, au moins jusqu'à la fin du jour. Et sur quoi peut-il l'espérer? C'est ici que la démarche de Gustave paraît incompréhensible. Il fait dire au roi qu'il apporte la tête de Gustave; et certes il doit s'attendre que la première chose que fera celui qui a mis à prix cette tête si redoutée, sera de demander à la voir. C'est une chose si simple, si naturelle, si importante, qui intéresse tellement toutes les passions de Christierne, qu'il n'est pas possible de supposer qu'il ne fasse pas ce que tout autre ferait à sa place. Il y a plus : l'auteur l'a si bien senti lui-même, qu'il fait dire au tyran dès le commencement de la scène :

Pourquoi vous présenter sans ce gage à la main?

A ne consulter que le bon sens le plus ordinaire, on croirait que la pièce va rester là; car Gustave ne peut rien répondre, à moins de dire : C'est moi. Mais la ressource que l'auteur emploie est

peut-être ce qu'il y eut jamais de plus extraordinaire.

GUSTAVE.

Je ne paraîtrais pas avec tant d'assurance,  
Si ce gage fatal n'était en ma puissance.

Et il est vrai qu'il ne serait pas là, s'il n'avait pas la tête sur les épaules : c'est à coup sûr la première fois qu'on a fondé une tragédie sur un quolibet si burlesque. Il ajoute :

C'est un spectacle affreux dont vous pouvez jouir,  
Et c'est à vous, seigneur, à vous faire obéir.

C'est dire clairement que cette tête est entre les mains de quelqu'un des gardes, et Gustave doit être bien certain que le roi va sur-le-champ se la faire apporter. Il n'y a pas un moment à perdre, et toute autre conduite n'est pas presumable dans un homme qui a un si grand intérêt à s'assurer de la mort de son plus terrible ennemi. Point du tout : Christierne, comme s'il était de concert avec Gustave, parle d'autre chose, et il n'est plus question de cette tête jusqu'au quatrième acte, où le tyran s'avise enfin de s'en souvenir. Il faut l'avouer : depuis que le grand Corneille a tiré le théâtre du chaos, on n'y a point vu de plus forte absurdité. On sait bien qu'au théâtre les tyrans doivent toujours être un peu dupes, comme dans les contes de fées les mauvais génies sont toujours un peu bêtes ; mais, en vérité, Christierne abuse

de la permission. On demandera comment cela put passer : je crois que c'est précisément ce que cette situation a par elle-même d'extrêmement hasardeux qui l'a sauvée. On voulut voir quelle serait l'issue de l'étrange témérité de Gustave : elle excitait une grande curiosité ; et le spectateur, attaché par la suite de l'ouvrage, oublia cette tête, comme Christierne, en faveur de ce qui en était résulté ; et la pièce ayant réussi le premier jour, ceux qui vinrent la voir ensuite, comptant sur le plaisir qu'on leur avait promis, ne jugèrent pas non plus les fautes dont il devait être le produit.

Ces fautes sont en grand nombre, et je n'ai indiqué que les plus capitales. Rien n'est suffisamment expliqué dans la conduite des personnages. On n'entend point pourquoi Christierne, qui dès la première scène se déclare amoureux d'Adélaïde, et projette de l'épouser, laisse pendant quatre actes Frédéric, prince de Danemarck, poursuivre ses prétentions auprès d'elle. Et puis qu'est-ce que l'amour dans un monstre rassasié de sang, tel que Christierne, appelé dès son vivant le Néron du Nord ? Il pouvait avoir des vues politiques en épousant la fille de Sténon, comme Polyphonte veut épouser Mérope ; mais on ne peut l'entendre débiter des fadeurs, et dans quel style encore !

Ah ! Rodolphe , peins-toi

*Tout ce qu'a la beauté de séduisant en soi ;*

*Tout ce qu'ont d'engageant la jeunesse et les grâces*



*Où la tendre langueur fait remarquer ses traces.  
Jamais de deux beaux yeux le charme, en un moment,  
N'a, sans vouloir agir, agi plus puissamment, etc.*

Si l'amour de Christierne est dégoûtant, celui de Frédéric, qui soupire deux ans pour Adélaïde, dont il sait que Gustave est aimé, est d'une langueur insipide. Et quel rôle que ce Frédéric, qui n'a pas voulu être roi de Danemarck, quoique sa naissance l'appelât au trône, et qui a laissé un Christierne y monter ! On en peut juger par les motifs que l'auteur lui donne, lorsqu'on lui dit :

Faut-il que la vertu modeste et magnanime  
Néglige ainsi ses droits pour en armer le crime

FRÉDÉRIC.

Donne à mon indolence, ami, des noms moins beaux ;  
Je n'eus d'autre vertu que l'amour du repos.  
Je ne méprisais point les droits de ma naissance :  
*J'évitai le fardeau de la toute-puissance ;*  
Je cédai sans effort des honneurs dangereux ,  
*Et le pénible soin de rendre un peuple heureux ;*  
Des forfaits du tyran ma mollesse est coupable.

Cela n'est-il pas bien héroïque et bien dramatique ! Ce rôle d'ailleurs est inutile à la pièce ; on voit trop que l'auteur ne l'y a mis que pour la remplir, et pour avoir un moyen de tirer Gustave d'embarras au cinquième acte : mais il fallait trouver un autre moyen pour le dénouement, ou rendre ce Frédéric plus nécessaire à l'action, où pendant cinq actes il ne fait rien

On n'entend pas davantage pourquoi Léonor se fait connaître à un confident de Christierne pour la mère de Gustave, et s'expose sans aucune raison aux cruautés du tyran. Il y a long-temps que tout le monde s'est récrié sur la résurrection d'Adélaïde qui vient raconter le combat livré sur la glace :

La glace en cent endroits menace de se fendre  
Se fend, s'ouvre, se brise, et s'épanche en glaçons  
Qui nagent sur un gouffre où nous disparaissions.

Sa confidente a bien raison de lui dire :

. . . . . D'un tel péril avoir été sauvée,  
Au bonheur le plus grand c'est être réservée.

Il est sûr qu'elle est revenue de loin. Être engloutie sous des monceaux de glace qui portaient des milliers de combattans, avoir *disparu* sous les glaces de la mer du Nord, et reparaitre tout de suite, comme si de rien n'était, pour conter ce petit accident, c'est une merveille qui eût été fort bien placée dans les contes arabes, où quelque génie de la mer n'aurait pas manqué de se présenter à propos pour porter la princesse dans un palais de cristal. Mais si ce miracle peut se trouver dans une tragédie, ce ne peut être que dans celle dont le héros dit à un tyran : Vous pouvez, quand vous voudrez, demander la tête que je n'ai pas apportée.

La versification de cette pièce est la même que celle des deux autres dont je viens de parler : c'est de la mauvaise prose, richement rimée, et durement contournée. Piron a moins de chevilles, moins de phrases barbares et obscures que Crébillon. Ce qui le caractérise particulièrement, c'est la dureté la plus rebutante dans les vers et dans les constructions. Aucun auteur, depuis Chapelain, n'a eu, dans la poésie noble, un style plus péniblement martelé : aucun n'a été plus entièrement privé d'oreille et de goût. Nous le verrons tout différent dans la *Métromanie*; et c'est alors qu'il sera temps d'en chercher la raison.

La *Didon* de Le Franc, jouée en 1734, avec un succès qui s'est toujours soutenu depuis, était un sujet favorable sur un théâtre où domine l'amour, *touchant surtout quand il est malheureux*<sup>1</sup>; et toute amante abandonnée est tellement sûre d'exciter la pitié, que Médée elle-même, malgré tous ses crimes, ne laisse pas d'en inspirer. La conduite de *Didon* est calquée, moitié sur la *Bérénice* de Racine, moitié sur l'opéra de Métastase. Le Franc a pris du poète italien l'épisode d'Iarbe, qui, sous le personnage d'un ambassadeur, vient déclarer son amour à la reine de Carthage, et lui laisse le choix de la guerre ou de

<sup>1</sup> Marmontel, *Épître aux Poètes*.

la paix. Le Franc lui doit aussi l'idée heureuse de faire triompher Énée du roi de Gétulie avant de s'éloigner de Carthage ; en sorte que l'important service qu'il rend à Didon couvre ce qu'il peut y avoir d'odieux à l'abandonner, après les bienfaits qu'il en a reçus. Achate fait auprès d'Énée le même rôle que Paulin auprès de Titus : Paulin oppose à l'amour de son maître les lois de l'état et la majesté de l'empire ; Achate combat l'amour d'Énée par l'intérêt des Troyens et par les oracles qui les appellent à régner en Italie. Les alternatives de la passion et du devoir sont balancées et graduées à peu près de même dans les deux pièces ; mais la différence est grande dans l'exécution, qui dépendait surtout de la poésie de style. Dans cette partie, l'auteur de *Didon*, placé entre Virgile et Racine, ne pouvait pas soutenir la comparaison ; et ce qui fait bien sentir la supériorité de ces deux grands maîtres, c'est que l'imitateur, qui est si loin d'eux, n'est pourtant pas sans mérite. En général, il écrit avec assez de pureté, quelquefois avec élégance et noblesse ; mais si l'on excepte deux ou trois morceaux où, avec l'aide de Virgile, il s'élève jusqu'au pathétique, il est d'ailleurs rarement au-dessus du médiocre. Plus correct que l'auteur d'*Ariane*, il a bien moins de mouvement, de chaleur et d'abandon. Il n'a pas su profiter à cet égard de tout ce que Virgile pouvait lui fournir, même en mettant

de côté la perfection d'un style que le seul Racine pouvait égaler. Un des plus grands défauts de celui de *Didon*, ce sont de froides sentences et de longues moralités, toujours si déplacées dans les situations où le cœur seul doit être occupé. Il y a plus, souvent elles sont mêlées d'idées fausses. Didon vient d'ouvrir son cœur à ses deux confidentes, de leur déclarer le choix qu'elle a fait d'Énée, au préjudice d'Arbe; elle finit l'acte par ces vers :

Quoi ! du rang où je suis, déplorable victime,  
Faut-il sacrifier un amour légitime,  
Et, nourrissant toujours *d'ambitieux projets*,  
Immoler mon repos à de vains intérêts ?  
*N'ajoutons rien aux soins de la grandeur suprême :*  
Trop de tourmens divers suivent le diadème,  
Et le destin des rois est assez rigoureux,  
*Sans que l'amour les rende encor plus malheureux.*

Indépendamment de la froideur et de la faiblesse de ces vers, cette fin d'acte, qui devait être le résumé de la situation et des sentimens de Didon, manque de sens et de vérité. Il n'est point question de *nourrir d'ambitieux projets*, mais seulement de pourvoir à la sûreté de son état naissant, et ce ne sont point là de *vains intérêts* : cette expression est très-fausse; le salut de ses peuples, menacés par le roi de Gétulie, n'est rien moins qu'un *vain intérêt*. Que signifie ce vers :

N'ajoutons rien aux soins de la grandeur suprême.

Il ne s'agit pas d'y *ajouter*, il s'agit de s'en occuper ; et certainement il doit entrer dans ces *soins* d'écarter le péril qui menace ses états. Cet autre vers,

Trop de tourmens divers *suivent le diadème...*

pèche contre la justesse des figures. On dirait bien que trop de tourmens suivent la royauté ; ce sont toutes expressions abstraites : mais le mot de *diadème* forme une image, et l'on ne peut se figurer *des tourmens suivant un diadème*. Les deux derniers vers,

Et le destin des rois est assez rigoureux,  
Sans que l'amour les rende encor plus malheureux,

ne disent pas non plus ce qu'ils doivent dire. Ce n'est pas de l'amour en lui-même qu'elle veut parler, puisqu'elle s'y livre ; elle veut dire que le trône exige assez d'autres sacrifices, sans y joindre ceux de l'amour. C'est beaucoup de fautes en huit vers, et j'en pourrais citer d'autres où il n'y en a pas moins ; mais il y a des beautés dans les scènes entre Énée et Didon. La conduite de la pièce est sage et régulière : c'est un de ces ouvrages qui prouvent que la médiocrité peut être estimable ; et l'on sait bien que ce vers de Boileau,

Il n'est point de degrés du médiocre au pire,

n'est qu'une hyperbole poétique, dont l'objet est

d'épouvanter les nombreux aspirans à la palme de la poésie. S'il fallait prendre ce vers à la lettre, tout ce qui ne serait pas au premier rang ne serait rien, et l'estime publique a fait voir qu'il y avait de l'honneur et du mérite dans le second.

### SECTION III.

La Noue, Guymond de La Touche, Châteaubrun, Le Mierre.

On peut ranger dans cette classe le *Mahomet second* de La Noue, qui est encore une de ces pièces qui mériteraient d'être remises. L'auteur a pris pour sujet un trait de l'histoire ottomane, rapporté par quelques écrivains, nié par d'autres, mais qui était bien dans le caractère de Mahomet. Les janissaires murmuraient de sa passion pour une femme grecque, nommée Irène, et se plaignaient qu'elle le détournât de la guerre et des conquêtes : des murmures ils passèrent jusqu'à la révolte. Le sultan furieux paraît devant eux, ayant Irène à ses côtés : il abat d'un coup de sabre la tête de sa maîtresse ; et, après leur avoir montré par ce coup terrible à quel point il est maître de son amour, il leur montre qu'il l'est de ses soldats en faisant punir les chefs de la sédition. Pour en venir à ce dénouement atroce, et le faire supporter, il fallait peindre le caractère de Mahomet avec une grande énergie ; et c'est le principal mérite de cet ouvrage. Le rôle du sultan

est conçu et écrit avec une force originale, plein d'une férocity orgueilleuse et barbare, qui est également celle des mœurs turques et de l'empereur. Elle ne respire pas moins dans le rôle de l'aga des janissaires, qui ose, au péril de sa tête, porter aux pieds de son redoutable maître les plaintes et les reproches de ses soldats. Ils sont animés par le vizir, qui a conçu pour Mahomet une haine implacable, mais suffisamment justifiée par ce qu'il a éprouvé de la cruauté despotique du sultan. Le caractère de ce conquérant fameux est mêlé avec art de cette espèce de grandeur fondée sur l'orgueil, et qui n'est pas incompatible avec un naturel farouche et sanguinaire, et l'habitude de verser le sang. Il est touché de la noble fermeté de sa captive Irène, qui de son côté n'est pas insensible à l'ascendant qu'elle a pris sur une âme de cette trempe. Mahomet, tout amoureux qu'il est d'Irène, ne veut l'obtenir que de son choix, et la laisse absolument maîtresse de son sort. Il ne traite pas moins généreusement le père d'Irène, Théodore, prince du sang des empereurs grecs; et la main d'Irène et l'aveu de Théodore sont le prix de cette magnanimité. Mais la révolte des janissaires, sans cesse excitée et rallumée par le vizir et le mufti, jette la rage dans le cœur de Mahomet, lui inspire une soif de sang que ne peut satisfaire la mort du vizir et des principaux rebelles, et qui s'éteint enfin dans celui



d'Irène. Ce triste dénouement, nécessité par l'histoire, et dont rien n'adoucit l'horreur, est un inconvénient réel dans le sujet, et c'est probablement ce qui a empêché que cette tragédie, applaudie dans sa nouveauté, ne reparût au théâtre. La Noue d'ailleurs avait plus de talent que de goût : son style est inégal, incorrect, et la force y est mêlée d'enflure et de déclamation. Parmi un assez grand nombre de beaux vers, il y en a beaucoup de mauvais ; mais en total il y a de la couleur tragique dans cet ouvrage, et je ne crois pas qu'il fût repris sans succès.

Celui d'*Iphigénie en Tauride* fut très-grand, et ne s'est point démenti. Il y a moins de création que dans *Mahomet second* ; mais le fond en est plus heureux et bien plus touchant. L'auteur a trouvé de grands secours chez les anciens et les modernes, mais il en a profité habilement ; et ce qui lui fait le plus d'honneur, c'est que les beautés les plus marquées, celles qui ont fait la fortune de son drame, sont entièrement à lui. Les auteurs du nouveau *Dictionnaire historique*, dont j'ai déjà relevé d'autres erreurs du même genre, disent très-étourdiment et très-injustement que ni La Grange ni Guymond de La Touche n'ont su tirer parti de leur sujet. Rien n'est plus faux, et il est ridicule de confondre ainsi deux ouvrages dont l'un est si supérieur à l'autre. L'auteur d'*Iphigénie en Tauride* a le mérite rare d'avoir rempli

son sujet sans la ressource triviale d'un épisode d'amour, sans s'écarter, en imitant les anciens, de la simplicité des modèles; ce qui n'était encore arrivé de nos jours qu'à l'auteur de *Mérope* et d'*Oreste*. Enfin, il a surpassé cette simplicité d'Euripide en y joignant un bien plus grand intérêt. Il est vrai que la scène de la reconnaissance est empruntée tout entière de l'opéra d'*Iphigénie* de Duché; c'est le même dialogue, et quelquefois ce sont presque les mêmes vers. Il a imité aussi de La Grange la scène où Iphigénie interroge Oreste sur le sort de la famille des Atrides, scène dont le fond est dans Euripide; mais autant celle de La Grange finit mal, autant celle de Guymond de La Touche est remarquable par la manière adroite dont il l'a terminée. Dans La Grange, Oreste, inconnu à sa sœur, avoue qu'il a tué Clytemnestre et vengé Agamemnon; et Iphigénie ne s'avise seulement pas de lui demander ce qui l'a pu porter à ce meurtre, et quel intérêt si grand il pouvait prendre à la mort d'Agamemnon: elle se contente de le charger d'imprécations, et se dispose à l'immoler comme un monstre qu'elle doit punir. Cette faute ridicule n'est point dans Euripide: chez lui l'étranger dit seulement à la prêtresse qu'Oreste a vengé son père, et a suivi l'ordre des dieux en faisant périr Clytemnestre. La Touche a mieux fait encore: il a trouvé le Doyen de faire croire à Iphigénie que son frère

est mort, sans que l'on puisse pour cela reprocher à Oreste d'avoir songé à la tromper. Après avoir appris la fin déplorable de ses parens, elle veut savoir aussi le sort d'Oreste depuis le meurtre de sa mère.

. . . . Qu'est devenu ce fils ?

ORESTE.

L'horreur du monde.

IPHIGÉNIE.

Grands dieux !

ORESTE.

Las de trainer sa misère profonde,  
Il a cherché la mort.... qu'il a trouvée enfin.

IPHIGÉNIE.

*O déplorable sang ! implacable destin !*  
Il ne reste donc plus du grand vainqueur de Troie...

ORESTE.

Que la plaintive Electre, à sa douleur en proie.

IPHIGÉNIE.

Prêtresses, conduisez ces deux infortunés  
Aux lieux où pour l'autel ils doivent être ornés.

( *Ils sortent.* )

Je ne puis plus long-temps devant eux me contraindre.

Oreste est mort. . . . .

Il est mort ! C'en est fait : tout est fini pour moi. .

Oreste est, depuis le commencement de la pièce, le dernier espoir d'Iphigénie, le seul appui qu'elle invoque sans cesse dans ses malheurs ; c'est donc

dans sa situation un progrès vraiment dramatique, de lui faire croire qu'elle a perdu ce frère, et de la livrer au désespoir par l'idée de cette perte irréparable. Il en résulte encore un autre avantage, c'est qu'il se fera dans son sort une révolution plus frappante et plus sensible, lorsqu'au quatrième acte ce frère lui sera rendu. Et à quoi le poëte est-il redevable de ces différens avantages que n'ont point su se procurer ceux qui ont traité avant lui le même sujet ? A ces mots si naturels et si simples :

Il a cherché la mort... qu'il a trouvée enfin.

Ce langage d'Oreste est l'exacte vérité, puisque, dans les circonstances où il est, prêt à être sacrifié, il doit regarder sa mort comme infaillible. Ce n'est point là une équivoque trouvée par l'esprit ; c'est une découverte du talent, qui a senti le besoin de semblables ressources dans un sujet qui n'avait point celle des incidens et de l'intrigue. C'est en l'approfondissant qu'il a fondé sur un moyen qui est de la même simplicité et de la même adresse ce beau combat de l'amitié, à peine indiqué dans Euripide, dont il n'y a nulle trace dans les autres *Iphigénies*, et qui porta le succès de la sienne à un degré d'enthousiasme dont j'ai vu peu d'exemples. En effet, à quoi tient ce combat d'Oreste et de Pylade à qui mourra l'un après l'autre ? A un ressort qui est de l'invention de

l'auteur. La prêtresse, touchée de pitié pour ces deux étrangers, se flatte d'abord de pouvoir en sauver un par le secours d'Isménie sa confidente, et de quelques amis fidèles qui pourront favoriser l'évasion de la victime. Un autre motif très-plausible se joint à cette juste compassion : cet étranger est un Grec, et il peut se charger d'une lettre pour Électre, qui, informée de la malheureuse destinée de sa sœur, pourra la tirer peut-être des climats barbares où elle est reléguée. Ce projet arrêté, un nouveau mouvement de sensibilité, qui ne peut que nous faire aimer davantage Iphigénie, la porte à dire à cette Isménie :

. . . . . Écoute, et que ton amitié  
Se prête encore aux soins d'une juste pitié.  
Ces deux infortunés qu'un même sort rassemble  
Pourquoi les séparer ? délivrons-les ensemble.  
Un sentiment secret me rend plus cher l'un d'eux ;  
Mais l'autre également est homme et malheureux.

Elle quitte la scène au second acte dans cette douce espérance ; elle la communique même dans le troisième aux deux étrangers. Mais Isménie revient tremblante, et lui fait signe de les éloigner.

IPHIGÉNIE.

. . . . . Ciel ! que viens-tu m'apprendre ?

ISMÉNIE.

Qu'à sauver les deux Grecs vous ne pouvez prétendre,  
Alors qu'un seul suffit au succès de vos vœux.  
Tous nos amis, tremblant pour vous, comme pour eux,

Disent que c'est se rendre inutile victime ;  
 Que c'est peut-être en vain commettre un double crime.  
 Ils ajoutent encor que Thoas veut du sang ,  
 Dût-il l'aller chercher jusque dans votre flanc ;  
 Qu'il faut , ainsi qu'aux dieux , qui peut-être l'exigent ,  
 Céder une victime aux terreurs qui l'affligent ;  
 Qu'avec plus de succès vous pourrez imposer  
 A son zèle sanglant qu'il vous faut abuser ,  
 Et que son cœur enfin , s'il voit un sacrifice ,  
 Alors de vos discours verra moins l'artifice.  
 D'un invincible effroi tous , en un mot , surpris ,  
 Ne veulent seconder mon père qu'à ce prix.  
 Aux prières en vain son zèle a joint les larmes ;  
 Madame, il a fallu céder à leurs alarmes.

Il y a bien quelque chose à dire à la tournure de ces vers , qui pourrait être plus précise et plus élégante ; mais ces raisons sont très-bien déduites , et Iphigénie doit s'y rendre. Elle ne s'y rend qu'à regret ; elle s'écrie avant que de rappeler les deux Grecs :

..... Sort cruel  
 Quelles sont tes rigueurs ! Ah ! d'où vient que le ciel  
 Ote presque toujours aux cœurs qu'il a fait naître  
 Humains et bienfaisans , l'heureux pouvoir de l'être ?  
 Approchez... Je frémis... Par mon trouble , apprenez  
 L'exode de vos malheurs , et me les pardonnez.  
 De mes faibles efforts , oubliant l'impuissance ,  
 N'ayant le cœur rempli que de votre innocence ,  
 J'ai cru que je pouvais , doute et cruelle erreur !  
 De vos destins communs égarer l'horreur.  
 Je vous en ai flattés , je m'en flattais moi-même :  
 Trop aisément le cœur se livre à ce qu'il aime.  
 Ma pitié m'aveuglait : ses efforts hasardeux  
 Ne peuvent , tout au plus , sauver qu'un de vous deux ;

Et telle est la rigueur de mon sort et du vôtre,  
Qu'il faut que l'un, hélas! meure pour sauver l'autre.  
Vous partagez mon cœur et vous le déchirez...

(à Oreste.)

Mais puisqu'il faut choisir,... c'est vous qui partirez.

Il y a là du naturel et de la vérité, une simplicité touchante. On voit que l'auteur n'était point étranger à cet art de tourner la maxime en sentiment, en un mot, à cet intérêt de style, partie si essentielle et si rare du talent dramatique, et qui règne en général dans cette pièce, malgré les défauts de la versification.

Ce ressort si heureusement ménagé amène cette scène si vive et si pathétique qui excita des transports et des acclamations; et sans doute ils seraient encore les mêmes, s'il se trouvait un acteur capable de la rendre comme celui qui la joua d'original. Elle fait toujours un grand plaisir; mais il fallait un talent supérieur pour bien exprimer cette fureur sombre et frénétique, cette haine de la vie, cette rage de mourir, qui est le caractère particulier que le poète a su donner à Oreste, et qui contraste si bien avec le noble dévouement de Pylade, inspiré seulement par l'amitié. Un des plus grands mérites de cette scène, c'est qu'elle force le spectateur à suivre, sans pouvoir respirer, depuis le commencement jusqu'à la fin, une progression rapide et entraînant, un torrent d'éloquence tragique et de passion forcenée. Tous

les motifs d'Oreste vont enchérissant les uns sur les autres, et les derniers sont tels, qu'il faut absolument que l'amitié cède à la fureur. Il va jusqu'à faire le serment de se déclarer un monstre souillé du sang de sa mère ; et si la prêtresse persiste encore dans la funeste préférence qu'elle lui a donnée , il jure de se poignarder aux yeux de son ami. Cette préférence , qui parle au cœur d'Iphigénie en faveur de son frère qu'elle ne connaît pas, est bien dans les convenances dramatiques , ainsi que la résolution que prennent d'abord les deux amis de ne point se faire connaître à la prêtresse , et leur obstination à y persister malgré les instances qu'elle leur fait. Elle-même n'en est ensuite que mieux fondée à dire à Pylade , lorsqu'en recevant sa lettre pour Électre il demande quel rapport elle peut avoir avec cette princesse :

Laissez-moi mon secret : j'ai respecté le vôtre.

Ainsi , le silence qu'ils ont eu raison de garder sert aussi à éloigner la reconnaissance , qui sans cela devait avoir lieu quand Iphigénie donne sa lettre à Pylade.

Tout concourt à prouver l'étude de l'art et la connaissance du théâtre , mais , plus que tout le reste , ce que dit à la prêtresse l'ami de Pylade , lorsqu'elle paraît s'étonner que celui-ci consente à



laisser mourir son ami. A peine Oreste lui donne-t-il le temps de dire un mot :

Comment !

ORESTE.

Ah ! n'allez pas d'une indigne faiblesse  
Soupçonner de son cœur l'héroïque noblesse :  
C'en est un digne effort , s'il me laisse périr.

Ce mouvement est admirable , et d'autant plus qu'il ne s'adresse pas seulement à Iphigénie , mais en même temps au spectateur , près de qui Pylade est complètement justifié par ce cri sublime de l'amitié qui rend témoignage à l'amitié.

Les beautés vont s'accumulant dans ce troisième acte , qui , malgré des vers durs ou mal tournés , doit être regardé comme un des plus beaux qu'il y ait au théâtre. L'intérêt se soutient , après le grand effet de cette scène des deux amis , par l'attendrissement qu'inspirent leurs adieux. Iphigénie est obligée de se rendre , malgré toute sa répugnance , aux prières de cet infortuné , qui lui dit avec une douleur si profonde et si vraie :

Hélas ! pour vous servir , je suis trop malheureux.  
Tournez vers mon ami vos regards généreux...  
Ne me refusez pas , mon cœur vous en conjure.

Elle finit par lui dire :

Étranger malheureux , encor moins qu'admirable ,  
Embrassez votre ami que vous ne verrez plus.

## ORÈSTE.

Adieu : retiens, ami, tes sanglots superflus.  
Ne vois point mon trépas, n'en vois que l'avantage :  
L'opprobre et les malheurs étaient tout mon partage.  
Adieu : conserve en toi, fidèle à l'amitié,  
De ton ami mourant la plus digne moitié.  
Prends soin, à ton retour, d'une sœur qui m'est chère,  
Daigne essayer ses pleurs et lui rendre son frère.

Le rôle d'Iphigénie est en général bien conçu. Le poète a eu raison de balancer en elle les mouvemens de la pitié et de la nature par les scrupules de la religion, qui lui ont fait jusque-là un devoir d'un ministère inhumain qu'elle abhorre. Sans les sentimens religieux qu'elle montre, le rôle qu'elle joue n'aurait pas été tolérable; mais elle n'en est que plus intéressante, lorsque, malgré son respect pour les dieux et les oracles, elle fait entendre à Thoas la voix de l'humanité combattant la superstition; et cet état de doute et de perplexité se termine, avec la pièce, par ce vers heureux, qui en est la morale et le résultat :

La loi de la nature est donc la loi des cieux.

Cependant on a dit de ce rôle, et je crois avec raison, que l'auteur aurait dû supposer qu'Iphigénie avait été assez heureuse jusqu'à ce moment pour que le sort ne lui amenât aucune victime à sacrifier. Ses combats entre la religion et la nature n'en auraient pas moins eu lieu lorsqu'il se

serait agi de remplir son cruel ministère, et en même temps elle eût épargné au spectateur l'idée, toujours odieuse dans nos mœurs, d'une femme qui trempe ses mains dans le sang ; et il est vrai aussi que dans ce rôle la morale dégénère quelquefois en déclamation. La pièce a deux défauts plus grands : l'un est celui du dénouement, qui, n'étant ni assez préparé ni assez motivé, ne satisfait le spectateur que parce qu'il est bien aise de voir Oreste sauvé, n'importe comment ; l'autre, c'est la stupide férocité de Thoas, qu'il eût fallu caractériser avec plus d'art et lier davantage à l'action. Joignez, à ces fautes, de la pesanteur et de l'aspérité dans la versification, de la monotonie dans les sentences, des fautes de langue quelquefois grossières : voilà ce qu'on peut reprocher à cette tragédie. Mais observons qu'ici, malgré les vices de la diction, l'énergie, la véhémence et la vraie chaleur animent le style, et que, si les personnages ne s'expriment pas toujours bien, ils disent ordinairement ce qu'ils doivent dire. Enfin, les beautés vraiment théâtrales que je viens de détailler sont de nature à placer cette pièce parmi les premières du second ordre, et font regretter qu'une maladie aiguë ait emporté à l'âge de quarante-trois ans, par une mort prématurée, cet écrivain, qui avait commencé tard à composer, mais qui avait montré un vrai talent, dont le tempérament robuste annonçait une plus

longue vie , et dont un coup d'essai si distingué promettait d'autres productions.

Un autre imitateur des anciens, Châteaubrun, ne fut pas non plus un écrivain sans mérite : il y en a surtout dans ses *Troyennes*. A la vérité, son *Philoctète*, qui eut quelque succès en 1755, n'a jamais été repris. Tous les connaisseurs le blâmerent d'avoir suivi un plan si différent de celui de Sophocle : le sien est entièrement dans le goût de la galanterie moderne. Pyrrhus devient tout à coup amoureux d'une fille de Philoctète qu'il n'a fait qu'entrevoir; et nous avons déjà vu que ces passions subites sont toujours de peu d'effet : celle-ci n'en a guère d'autre que de partager l'intérêt qui doit se réunir sur Philoctète. D'ailleurs l'auteur a-t-il pu penser que ce fût la même chose pour ce malheureux prince, d'être seul, absolument seul, dans l'île de Lemnos, ou d'être avec sa fille et une suivante? De plus, est-il probable que Sophie soit venue joindre son père, et que depuis dix ans le père de Philoctète et sa famille entière l'aient abandonné? Mais le plus grand inconvénient de la pièce, c'est que l'auteur, dans son nouveau plan, a été obligé de faire d'Ulysse son principal personnage et le héros de la tragédie; et quelle différence d'intérêt entre deux personnages tels qu'Ulysse et Philoctète! C'est Ulysse qui finit par vaincre et désarmer la haine et les ressentimens de Philoctète; et, pour préparer

cette révolution, il a fallu affaiblir extrêmement le rôle de ce dernier, et fortifier celui d'Ulysse; ce qui est contraire à la nature du sujet, et ne suffit pas même pour justifier le dénouement; car si Philoctète peut être fléchi, est-ce bien par Ulysse, celui de tous les mortels qu'il doit le plus abhorrer? S'il peut résister à Pyrrhus qu'il aime, comment cède-t-il à Ulysse qu'il déteste? Comment peut-il finir la pièce par ces vers?

Le ciel m'ouvre les yeux sur la vertu d'Ulysse,  
En marchant sur ses pas au rivage troyen,  
Nous suivrons le grand homme et le vrai citoyen.

Après tout ce qu'il en a dit dans le cours de la pièce, est-ce bien lui qui parle ici? On ne revient pas de si loin en si peu de temps, et un changement si peu naturel au cœur humain ne peut pas être amené par des discours : il faut des ressorts plus puissans.

L'intrigue de Châteaubrun roule donc principalement sur l'amour de Pyrrhus, entraîné d'un côté par Sophie, qui attend de lui qu'il ramènera Philoctète et sa fille à Scyros, et de l'autre par Ulysse, qui veut qu'on emmène Philoctète au camp des Grecs. Le caractère de ce jeune prince n'est pas même tel qu'il le fallait pour animer du moins cette intrigue déplacée. Ce n'est point, comme dans Sophocle, la franchise décidée et la fierté intrépide du fils d'Achille; c'est un jeune

amoureux, faible et indécis, qui soupire auprès de sa maîtresse, et qui en rougit devant Ulysse ; et c'est ainsi qu'une faute en amène une autre, et qu'un plan vicieux dégrade aussi les caractères. Rien ne prouve mieux le grand sens des anciens, quand ils ont banni l'amour des sujets qui ne le comportaient pas : nous en voyons ici un exemple sensible. Pourquoi aime-t-on dans le Pyrrhus de Sophocle la droiture et la fermeté de ce jeune prince, qui, du moment où il a été touché du désespoir et des reproches de l'infortuné qui s'est confié à lui, prend hautement sa défense contre Ulysse et contre toute la Grèce ? C'est que dans l'âme d'un jeune héros on peut opposer convenablement le sentiment de la pitié, de l'honneur, de la justice, aux plus grands intérêts politiques. Mais pourquoi Chateaubrun lui-même, en faisant Pyrrhus amoureux, n'a-t-il pas osé donner à cet amour un ascendant décidé sur son âme ? C'est qu'il a senti qu'il n'était pas possible que le fils d'Achille oubliât ouvertement la vengeance de son père, l'intérêt de sa patrie, et sa propre gloire, uniquement pour ne pas déplaire à Sophie qu'il a vue depuis un moment. Pyrrhus peut dire noblement à Ulysse : Non, je ne trahirai point un malheureux qui a mis son sort entre mes mains. Mais il ne saurait, il n'oserait dire : Je n'emmènerai point Philoctète à Troie, parce que sa fille veut que je le mène à Scyros. Le simple

bon sens nous dit que cela serait trop petit. Il ne fallait donc pas donner à ce jeune héros un amour qui ne peut rien produire que de l'embarras et de la honte, et le rabaisser inutilement à ses propres yeux et à ceux d'Ulysse : et c'est ainsi que se démontre d'elle-même la connexion immédiate des principes de la raison et des convenances du théâtre.

Châteaubrun a mieux imité Euripide que Sophocle. Il n'a pas fait de ses *Troyennes* une pièce régulière ; mais il y a des situations touchantes assez bien traitées ; et le style, quoique avec de la faiblesse et de l'incorrection, se rapproche en plus d'un endroit du naturel heureux et attendrissant que l'on aime dans Euripide. Il aurait dû, il est vrai, ne pas l'imiter dans la duplicité d'action. Il fallait choisir entre Polyxène et Andromaque : chacune des deux pouvait fournir une tragédie. Je n'en dirai pas autant de Cassandre, qui ne fait rien dans la pièce que prophétiser, et quitte la scène au second acte pour s'en aller à Mycènes à la suite d'Agamemnon. Ce n'est qu'un rôle épisodique que le poëte aurait dû lier mieux à sa fable, et qui pourtant contribua au succès de son ouvrage par celui du morceau des prophéties, succès remarquable dans l'histoire du théâtre, parce qu'il fut la première époque de cette réputation si méritée où parvint ensuite la plus parfaite des actrices mademoiselle Clairon. Une femme cé-

lèbre par un talent d'un autre genre, mademoiselle Gaussin, arracha des larmes dans le rôle d'Andromaque, surtout dans cette belle situation empruntée des *Troyennes* de Sénèque, où la mère d'Astyanax cache dans le tombeau d'Hector cet enfant dont les Grecs ont ordonné le supplice, et s'efforce de cacher en même temps ses frayeurs maternelles au regard pénétrant d'Ulysse, qui ordonne de détruire ce tombeau. On se souvient encore de l'émotion que produisait l'actrice, lorsque, après avoir obtenu avec peine, à force de larmes et de prières, que l'on respectât la tombe de son époux, elle disait à Ulysse, prêt à s'éloigner, et qui laissait une troupe de Grecs autour du tombeau :

Ces farouches soldats, les laissez-vous ici?

Ce vers est plein d'un sentiment vrai, que l'on retrouve encore dans d'autres morceaux. Le rôle de Thestor, grand-prêtre des Troyens, et le dernier appui d'une famille désolée, qu'il sert et protège au péril de ses jours; ce rôle, d'une noblesse intéressante, fait honneur au poète, qui n'en a point trouvé le modèle dans Euripide. Mais ici, comme dans son *Philoctète*, la critique lui reproche la multiplicité et la longueur des sentences, et une versification trop inégale. La situation d'Hécube qui, pendant cinq actes, ne peut qu'attendre les arrêts cruels que lui apportent



successivement les vainqueurs, et répéter les mêmes plaintes et se faire les mêmes reproches sur des malheurs qu'elle avoue être l'ouvrage de sa faiblesse et de sa complaisance pour Paris, a paru d'une monotonie inexcusable. Enfin, ce qui a nui le plus au succès de cette pièce, lorsqu'on voulut la remettre il y a quelques années, c'est que l'intérêt décroît trop sensiblement quand il passe, à la fin du quatrième acte, d'Andromaque à Polyxène. Le fils d'Hector est sauvé; Thésor a trouvé le moyen de le dérober aux Grecs, et de le faire partir pour Samos : la pièce est donc finie, et celle qui succède n'attache pas, à beaucoup près, autant que la première. Ce n'est pas, de nos jours, le seul exemple qui prouve le danger de s'écarter de cette unité précieuse dont le cœur humain a fait la première loi du théâtre.

Le Mierre y fut du moins assez fidèle; et, quoique dépourvu de beaucoup d'autres avantages, sur trois pièces de lui que l'on joue encore, deux me paraissent devoir rester au théâtre, *Hypermnestre* et *Guillaume Tell*.

Le Mierre, non-seulement poète, mais métromane, fut apparemment contrarié d'abord par la fortune, au point de ne pouvoir se livrer à son goût, au moins publiquement, puisqu'il avait trente-six ans quand il donna son premier ouvrage de théâtre, en 1758; et son premier prix de poésie, remporté à l'Académie française, est

de 1753. Ce fut quelques années avant cette époque que Jean-Jacques Rousseau le rencontra dans les bureaux de Dupin, fermier général; et dans *ses Confessions*, qu'il lut depuis devant lui, il ne l'appelle pas autrement que *le scribe Le Mierre*; ce qui montre assez qu'alors il n'avait pas vu en lui autre chose qu'un *scribe*. Ses Essais, couronnés et oubliés comme tant d'autres, quoiqu'il les ait réimprimés depuis, dans un recueil de poésies qu'on ne lit pas davantage, annonçaient déjà le caractère général de sa composition. On n'y voit presque aucun sentiment de cette harmonie, presque aucune idée de ce tour heureux de phrase et d'expression qui font de la poésie une langue à part; mais il y a de l'esprit et de la pensée, et de temps en temps des vers remarquables. On en a retenu trois de ses quatre pièces académiques; celui-ci qu'il appelait *le vers du siècle* :

Le trident de Neptune est le sceptre du monde;

et ces deux autres, dont l'idée est ingénieuse :

Croire tout découvert est une erreur profonde;

C'est prendre l'horizon pour les bornes du monde.

Son coup d'essai dramatique eut beaucoup de succès au théâtre. Il faut sans doute s'y prêter aux invraisemblances mythologiques, et même à la possibilité réelle de marier en un jour cin-

quante filles d'un même père à cinquante fils de son frère. Je ne crois pas que le monde entier en fournit un exemple, encore moins cinquante jeunes épouses qui s'accordent pour égorger leurs maris la première nuit de leurs noces. C'est une monstruosité, mais c'est une donnée de la fable. Les autres Danaïdes sont hors de la scène, et Hypermnestre seule est sous les yeux du spectateur, qui passe volontiers sur ce qu'il ne voit pas. On peut pardonner au poète cette supposition hors de la nature, sans laquelle il n'y aurait point de sujet, si le sujet d'ailleurs est tragique; et il l'est. La marche de la pièce l'est aussi : elle est claire, simple, rapide, attachante; elle offre des situations théâtrales. Les scènes d'Hypermnestre avec son père ont de la vivacité, et même quelque pathétique, et l'intérêt de son rôle rachète la faiblesse des autres. Le tableau que présente le dénouement avait été mis plusieurs fois sur la scène, particulièrement par Métastase, et n'avait pas empêché la chute de l'*Aménophis* de Saurin. Ce coup de théâtre est d'une beauté frappante et d'un grand effet de terreur; ce qui demande et obtient grâce pour l'espèce d'escamotage qui le termine, et d'autant plus qu'il ne paraît guère possible de s'en tirer autrement. D'un côté, Hypermnestre sous le poignard de son père, et de l'autre Lyncée à la tête des siens, palpitant de fureur et d'effroi, et ce cri déchirant, *un mo-*

*ment, chers amis*, qui retentit dans le bruit des armes et dans le mouvement des soldats, forment un spectacle si terrible, qu'au moment où *Hypermnestre* sort de danger on n'examine pas trop comment elle en est sortie, et comment *Danaüs* est tué. Ce fut même ce dénouement qui fit, dans la nouveauté, la fortune de la pièce, souvent jouée depuis ce temps, mais toujours peu suivie. A l'égard du style, il y a quelques beaux vers; le reste est écrit comme écrit ordinairement l'auteur. J'en citerai six, tournés avec une élégance et une harmonie qui ne sont pas communes chez lui. Il s'agit du mariage des princesses :

A la cause commune esclaves immolées,  
Sur un trône étranger avec pompe exilées,  
De la paix des états si nous sommes les nœuds,  
Souvent nous payons cher cet honneur dangereux;  
Et quand le bien public sur cet hymen se fonde,  
Nous perdons le repos que nous donnons au monde.

*Térée*, qui suivit *Hypermnestre*, tomba entièrement, et je doute que, même dans des mains plus habiles, ce sujet eût pu se soutenir. Il n'offre que des horreurs révoltantes et par conséquent froides. L'auteur, plus de vingt ans après, essaya de le faire revivre; il tomba encore. Une femme, à qui l'on a coupé la langue après l'avoir violée, n'est pas un spectacle à présenter à des hommes.

*Idoménée*, son troisième ouvrage, ne fut guère plus heureux. Il était, à la vérité, meilleur que

celui de Crébillon , et ce n'est pas dire beaucoup. L'auteur s'était gardé du moins de rendre son *Idoménée* puérilement amoureux ; mais il s'en fallait bien qu'il eût assez de ressources pour vaincre le grand inconvénient de ces sortes de sujets, la monotonie d'une situation toujours la même, et qui ne fait attendre d'autre issue que la mort nécessaire d'un prince innocent. *Idoménée*, abandonné aux premières représentations, n'a jamais été repris.

*Artaxerce* eut un peu plus de réussite, et n'était pas plus fait pour se soutenir sur la scène : c'était une copie du *Stilicon* et du *Xercès*. On sait que celui-ci, malgré la faveur attachée longtemps au nom de Crébillon, avait essuyé une chute complète; au contraire, le *Stilicon* de Thomas Corneille, conduit avec assez d'art, avait eu de la vogue dans un temps où l'*imbroglia* tragique était encore de mode. Il avait disparu, lorsque les chefs-d'œuvre de Racine eurent mûri le goût du public. Métastase avait répandu de grandes beautés dans son *Artaxerce*, qui est le même sujet que *Stilicon*, et qui fut très-accueilli en Italie et en Allemagne. Mais il y a une grande différence entre un opéra et une tragédie : on exige dans celle-ci une observation beaucoup plus exacte de la nature et des vraisemblances ; et c'est là qu'on ne peut se prêter au caractère et à la conduite d'un Artaban qui se porte à tous les atten-

tats de l'ambition, non pas pour lui, mais pour son fils, qui ne partage nullement cette ambition, et qui déteste ces attentats. Un pareil fond de pièce sera vicieux dans tous les temps : rien n'est plus froid que le crime qu'on ne commet pas pour soi, mais au profit d'un autre, et d'un autre qui n'en veut pas; c'est une sorte de fureur trop insensée. L'auteur avait bien prévu l'objection, car il fait dire à son Artaban, dès la première scène :

Rarement pour un autre on ravit la couronne.

Vraiment oui; mais il répond très-mal par les deux vers suivans :

Mais, sous le nom d'un fils, je donnerai la loi,  
Le rang sera pour lui, la puissance pour moi.

Et qui te l'a dit? Ton fils est donc imbécile, incapable de régner par lui-même? Rien moins que cela, puisque tu comptes sur sa renommée et sur ses grandes qualités pour le faire monter au trône de Perse malgré deux fils qui succèdent à Xercès; et si tu as la puissance et les moyens de faire périr encore ces deux princes, si tu as pu te défaire du père, et si tu peux encore perdre les deux fils, qui t'empêche de régner par toi-même, puisque tu en as tant d'envie? On pourrait faire bien d'autres objections contre les absurdes projets de cet Artaban; mais c'en est assez pour faire sentir

combien ce plan est loin du précepte de *l'Art poétique* :

Inventez des ressorts qui puissent m'attacher

Je ne dis rien des invraisemblances de détail qui se joignent à celles du fond. Quoi de plus fou, par exemple, que ce que fait Artaban dès le début de la pièce, lorsque, au lieu de jeter l'épée encore sanglante dont il vient de frapper Xercès, il la remet aux mains de son fils, qu'il rencontre au milieu de la nuit ! N'est-ce pas exposer très-gratuitement au plus éminent danger ce même fils qu'il veut couronner ? Toute l'intrigue dès lors est fondée sur cet embarras d'Arbace, innocent et cru coupable, qui ne peut se justifier qu'en accusant son père. Ces ressorts forcés peuvent exciter un moment la curiosité, mais ne peuvent guère soutenir la machine du drame, qui veut être plus solidement construite ; et d'ailleurs, le dialogue et le style ne sont pas, à beaucoup près, dans *Le Mierre*, ce qu'ils sont dans *Métastase*.

*Guillaume Tell* fut d'abord encore plus froidement reçu qu'*Artaxerce*, mais peut-être n'était-ce pas tout-à-fait la faute de l'auteur. Il y entraît une partie de cette prévention contre les pièces républicaines, que pendant long-temps on a eu de la peine à surmonter. Ce n'était pas assez pour la vaincre que l'extrême simplicité d'une pièce sans amour et presque sans intrigue ; car il n'y en a

pas d'autre que la noble entreprise de Tell et de ses braves compagnons pour affranchir leur pays de la tyrannie de Gesler. C'était trop peu dans un temps où l'on voulait toujours que les femmes occupassent la première place sur la scène, comme dans les loges. L'inutile rôle de Cléofé, femme de Tell, ne remplissait pas ce vide, et c'est encore aujourd'hui la partie la plus défectueuse de la pièce. Ce rôle n'a jamais été bien conçu. Elle s'annonce comme une Porcie; elle veut arracher le secret de son mari, comme étant digne de partager ses généreux projets; et dans le reste de la pièce elle n'est rien, et ne montre que les alarmes communes d'une épouse et d'une mère. Cette nullité du rôle de Cléofé tenait au peu d'invention et de ressources que l'auteur a montré dans toutes ses pièces, même les plus passables, où jamais il n'y a qu'un seul rôle de dessiné avec quelque force. En général, tous ses cadres sont étroits et resserrés, parce que ses conceptions sont pauvres. Cependant il vint à bout par la suite de fortifier *Guillaume Tell* par une hardiesse qui me semble heureuse, et que le succès a couronnée. Il n'avait mis qu'en récit l'aventure fort extraordinaire de la pomme abattue sur la tête du jeune fils de Tell; il osa depuis la mettre en action dans ce dernier temps, et fit très-bien, puisqu'il a très-bien réussi.

Cette aventure, célèbre dans la Suisse, et con-



signée dans toutes les histoires d'Allemagne , a été traitée d'apocryphe par Voltaire, qui soumettait trop souvent les faits historiques à des calculs de probabilité trop souvent trompeurs. J'avoue qu'un chapeau mis dans une place au bout d'une pique, avec ordre de le saluer sous peine de la vie, et l'idée cruelle de forcer un père à signaler son adresse par le danger de son fils, sont un excès d'insolence et d'atrocité qui doit paraître extrêmement bizarre, et à peine croyable depuis que les gouvernemens tempérés ont prévalu dans l'Europe policée. Mais Voltaire pouvait-il oublier que la tyrannie féodale avait plus d'une fois signalé de semblables caprices, dans ces temps d'ignorance et de barbarie où le mépris de l'humanité semblait un des caractères de la puissance? et l'aventure de Guillaume Tell n'est-elle pas du quatorzième siècle? On en racontait, il est vrai, une pareille, arrivée sous les rois goths; mais il me paraît moins vraisemblable qu'on invente des faits de cette nature, qu'il ne l'est que ces faits aient eu lieu. Ils ressemblent encore plus à des fantaisies de tyrans, dans des temps barbares, qu'à des contes populaires ou à des mensonges historiques.

Quoi qu'il en soit, il n'en était que plus hasardeux de les montrer sur le théâtre, où la bizarrerie touche de si près au ridicule : la terreur a couvert l'un et l'autre, et justifié la pomme de

Tell, comme la pitié justifia les petits enfans d'Inès. On ne peut s'empêcher de frémir au moment où ce malheureux père se résout à cette douloureuse épreuve, et, pressant son enfant dans ses bras, et lui mettant un bandeau sur les yeux, s'efforce de lui faire bien comprendre que son salut dépend de son immobilité ; quand il l'attache à un arbre, et qu'adressant sa prière au ciel il lance à genoux la flèche fatale... Et la joie, les transports de la mère, quand elle rentre sur la scène au bruit des cris de *vive Tell!* qui lui annoncent que son fils est sauvé ; quand elle se précipite vers lui, et serre tour à tour contre son sein, et son fils, et son époux ! C'est une pantomime sans doute, mais elle est dramatique ; elle tient immédiatement au sujet, et l'attendrissement s'y mêle avec la terreur. Ajoutez à ce mérite celui de l'exécution, ici d'autant plus remarquable qu'il est plus rare dans l'auteur. Le père ne dit que ce qu'il doit dire, et la diction est naturelle et vraie : le poëte a su parler au cœur, et n'offense pas l'oreille. Il y a plus : dans cette pièce, où la dureté des noms du pays a dû augmenter celle qui est ordinaire à l'auteur, la versification est généralement meilleure que dans ses autres tragédies : ce n'est pas qu'il n'y ait encore bien des vers étranges et durs ; mais souvent aussi vous trouvez de la précision et du nerf, sans que la langue ou l'oreille soit blessée. Le rôle de Tell a

des beautés de pensée, d'expression, de dialogue. On en a retenu des vers où la grandeur d'âme parle avec simplicité, et où la simplicité n'est pas sans énergie :

Que la Suisse soit libre, et que nos noms périssent.

.....

Jurons d'être vainqueurs : nous tiendrons le serment.

.....

Et lorsqu'à cet excès l'esclavage est monté,

L'esclavage, crois-moi, touche à la liberté.

Ces derniers vers sont d'une vérité éternelle, qui rarement est une leçon pour les tyrans, mais d'ordinaire une prophétie.

Cet ouvrage est, à mon gré, avec *Hypermnestre*, ce que Le Mierre a fait de meilleur ; et quoique le rapport du sujet avec les premières idées de la révolution ait pu favoriser la reprise de *Guillaume Tell*, je suis persuadé qu'il aurait eu du succès en quelque temps que ce fût, grâce à cette scène ajoutée à son quatrième acte, et qui le rend si théâtral.

Ce fut en effet un changement beaucoup moins considérable qui, en 1780, fit aller aux nues sa *Veuve du Malabar*, tombée à peu près dix ans auparavant. C'est, si l'on en excepte le magnifique spectacle du dénouement, une très-mauvaise pièce, de tout point ; c'est une déclamation dialoguée, une suite de lieux communs, sans action, sans ressorts tragiques, une situation purement pas-

sive et toujours la même, une reconnaissance aussi froide que brusque, qui ne produit rien, si ce n'est de donner à la veuve un frère qui gémit inutilement avec elle pendant cinq actes. Cette veuve est fort peu intéressante; elle est sans passion, et résignée à mourir; car on ne saurait donner le nom de passion à un tranquille souvenir d'amour pour un officier français depuis longtemps perdu pour elle, et qu'elle n'a nulle espérance de revoir. L'amour de cet officier est de la même espèce, et ne produit pas plus d'intérêt : à peine en parle-t-il; il ne sait pas même si celle qu'il a aimée autrefois est encore au monde, comme elle ignore de son côté s'il existe; et, pendant cinq actes, Montalban n'est occupé d'autre chose que de faire au grand bramine de très-inutiles sermons d'humanité. Ce plan est contre tous les principes : on sent bien que le dessein de l'auteur a été de rendre la surprise plus forte et plus frappante, quand Montalban, à la fin de la pièce, retrouve une maîtresse dans la victime inconnue qu'il ne vient délivrer que par un sentiment de générosité. Mais cette fausse idée de l'auteur est ce qui nuit le plus à son ouvrage, et ce qui le refroidit d'un bout à l'autre. Il fallait bien se garder de sacrifier cinq actes pour ajouter un effet de surprise à un dénouement qu'un grand péril et un grand spectacle rendaient assez intéressant par lui-même. Il est constant que, pour animer la

pièce et la rendre tragique, il fallait que l'amour réciproque de la veuve et de Montalban, comme celui de Tancrède et d'Aménaïde, fût le principal objet qui nous occupât; qu'il tint une grande place dans les deux premiers actes, puisqu'il est le seul mobile de l'intérêt; que les deux amans se reconnussent au troisième, et qu'alors le danger augmentât encore par des incidens que l'art enseigne à ménager. C'est alors que la tragédie aurait été digne de la catastrophe; mais, telle qu'elle est, il faut que l'attente du tableau qu'offre la dernière scène rende le spectateur bien patient, pour supporter l'ennui d'une mauvaise déclamation en mauvais vers. Il peut être plus beau en morale d'arracher des flammes une femme inconnue que d'en sauver sa maîtresse, mais l'un est beaucoup plus dramatique que l'autre; et, au théâtre, ce qui est passionné vaut beaucoup mieux que ce qui n'est que moral.

Maintenant, qui est-ce qui a pu procurer à cette pièce des destinées si différentes à dix ans de distance? Un simple changement de décoration. Dans la nouveauté, le bûcher où devait se jeter la veuve était représenté par une espèce de petit trou d'où sortaient quelques petites flammes; et Lanassa, déclamant sur le bord de ce trou avant de s'y précipiter, était dans une attitude qui disposait le spectateur à rire d'autant plus volontiers, que la pièce ne l'avait pas fort amusé

jusque-là. Montalban sortait avec les siens par un autre trou , et venait par-derrière tirer Lanassa de celui où elle allait tomber : cette complication de trous était encore un autre ridicule. A la reprise, on sentit du moins qu'il fallait effrayer les yeux pour émouvoir l'imagination ; et un vaste bûcher , très-exhaussé et très-enflammé , la veuve y montant au milieu des feux , et un bel acteur l'enlevant, avec des bras d'Hercule, du milieu des flammes qui allaient la dévorer ; tout cet appareil parut admirable, et l'était. Tout Paris voulut voir ce merveilleux enlèvement : c'était un genre de beauté à la portée de tout le monde , et la pièce eut trente représentations. La fortune du bûcher et celle de la pomme de Tell , celle du poignard levé sur Hypermnestre , rappellent et justifient ce mot connu , que les tragédies de Le Mierre étaient *faites à peindre* ; mais si ce mérite est l'unique mérite de *la Veuve du Malabar*, et le principal des deux autres , dans celles-ci du moins on doit convenir qu'il n'est pas seul.

*Barnevelt* vaut mieux à la lecture que *la Veuve* : il y a des beautés. La scène entre le grand pensionnaire et son fils , imitée de l'*Édouard* de Gresset , dans lequel l'ami de Worcestre , Arondel , exhorte son ami , prisonnier et innocent , à se dérober par une mort volontaire à un supplice injuste , est plus forte de situation , et infé-

rieure dans le style ; mais elle finit par un vers sublime :

Caton se la donna (*la mort*) : Socrate l'attendit.

Du reste , la pièce est froide , d'une égale sécheresse dans les sentimens et dans les vers , toute en discussions politiques , mal conduite et mal dénouée. Le rôle de l'épouse de Barnevelt est postiche , et ne sert qu'à recevoir des confidences déplacées. C'est un drame mort-né , qu'un beau vers ne saurait faire revivre.

Le Mierre avait fait , dans sa vieillesse , deux autres tragédies , *Céramis* et *Virginie*. L'une eut trois ou quatre représentations , et n'a jamais été imprimée ; l'autre n'a été ni imprimée ni représentée.

Nous avons vu d'ailleurs , à l'article des poèmes didactiques , que celui de *la Peinture* avait du mérite , et il est juste de réunir tous les titres de l'auteur pour apprécier son talent.

#### SECTION IV.

Saurin et De Belloy.

On joue encore quelquefois deux tragédies de Saurin : *Spartacus* , et *Blanche et Guiscard*. Le rôle de Spartacus et celui d'Émilie fournissent quelques scènes qui ont de la noblesse ; mais au

total l'auteur a suivi, dans la conception de cette pièce, le caractère de son esprit, naturellement philosophique, plutôt que les convenances du théâtre et les documens de l'histoire, qui pourtant se trouvaient d'accord pour lui donner l'idée d'un personnage principal qui eût été bien plus tragique que le sien. Il avait un autre objet, dont il rend compte dans sa préface. « Je voulais tracer le » portrait d'un grand homme tel que j'en conçois » l'idée; d'un homme qui joignît aux qualités » brillantes des héros la justice et l'humanité; » d'un homme, en un mot, qui fût grand pour » le bien des hommes, et non pour leur mal- » heur. » Ce projet est beau; mais je ne crois pas que le sujet de *Spartacus* fût propre à le remplir. Quand on se forme ainsi un modèle idéal, il faut chercher dans l'histoire un personnage qui puisse s'y prêter, et de plus il faut que tout soit adapté à l'effet théâtral. Ici rien de tout cela : l'auteur a fait de Spartacus un héros philosophe, un homme, qui n'a d'autre passion que l'amour de l'humanité, d'autre ambition que celle d'affranchir les peuples de la tyrannie des Romains : tout son rôle est une suite de maximes de philanthropie et d'exemples de vertu. Ce plan très-louable en morale a de bien grands inconvéniens dans la théorie dramatique. D'abord, c'est trop heurter les opinions reçues et fondées, quand il s'agit d'un homme aussi connu que Spartacus. Il eut certainement



une âme fort au-dessus de son état et de son éducation. La bravoure et la prudence n'étaient pas ses seules qualités. Il était capable de sentimens humains, et il en donna quelquefois des preuves en arrêtant les excès où se portaient ses soldats. Mais, en général, son caractère et sa conduite étaient conformes à sa fortune et aux circonstances où il se trouvait. A la tête d'une troupe d'esclaves fugitifs que sa première condition avait faits ses égaux, et dont ses talens l'avaient fait le chef, il ne subsista pendant plusieurs années, et ne pouvait en effet subsister que de rapines et de brigandages. Il mit à feu et à sang toute la partie méridionale de l'Italie, et long-temps encore après lui l'on se souvenait des ravages qu'il y avait faits. Une haine furieuse pour les Romains était et devait être son premier sentiment. L'esclave échappé des fers doit détester ses maîtres qu'il combat, et le désespoir qui lutte contre la puissance n'a d'autre loi que la nécessité. Aussi commet-il des cruautés atroces, inspirées non-seulement par la vengeance, mais par le besoin d'exalter le courage de ses troupes en leur ôtant tout espoir de pardon, si elles étaient vaincues. Avant de livrer la dernière bataille où il fut entièrement défait, il fit massacrer de sang-froid trois mille prisonniers romains, et une autre fois il en fit combattre trois cents aux funérailles d'un des commandans de son armée, pour apprendre à ses anciens maîtres,

par cette représaille humiliante, que leur sang n'était pas plus sacré que celui des gladiateurs, qu'ils faisaient couler dans le Cirque. Ce n'est certainement pas d'un tel homme que l'on devait faire l'apôtre de l'humanité : le théâtre devait, sous peine de blesser la vraisemblance autant que la vérité, le représenter tel qu'il est dans l'histoire, parce qu'il y est tel que naturellement il devait être. Ce n'est pas avec de la morale qu'un esclave de Thrace, un gladiateur, peut parvenir à rassembler jusqu'à cent vingt mille hommes, mettre en fuite les légions romaines, battre des consuls, et faire trembler l'Italie; c'est avec l'énergie féroce, avec l'enthousiasme de liberté et de vengeance nécessaire pour animer des esclaves et les transformer en guerriers. Cette énergie d'une âme exaspérée par le malheur et l'affront, qui se relève après avoir plié sous le joug, et qui se nourrit de ses succès et du souvenir de ses injures, devait être le caractère de Spartacus, et heureusement encore ce caractère était fort théâtral. Mais reconnaît-on Spartacus lorsqu'on l'entend dire dès la première scène :

Mon bras qui sait combattre, et que l'honneur anime,  
Ne sait point égorger des vaincus, de sang-froid.

C'est pourtant ce qu'il avait fait.

Si la guerre autorise un si terrible droit,  
Contre lui dans mon cœur, l'humanité réclame :

J'en respecte la voix. Dieux , *proscrivez la trame*  
Du féroce mortel, de l'indigne guerrier  
Qui souille la victoire et flétrit son laurier.  
Faut-il donc aggraver les malheurs de la terre,  
Et n'est-ce pas un mal assez grand que la guerre?

Ce langage pourrait être celui de Caton : est-ce celui d'un chef de brigands, dévastateur de l'Italie? Il ne lui convient pas plus de moraliser de ce ton que de parler d'amour, comme il fait un moment après.

Je ne puis écarter une image trop chère.  
*Jusque dans les combats l'amour vient me chercher :*  
*Il pèse sur le trait que je veux arracher.*

Ces figures forcées, ces images doucereuses sont du style de l'*Adone*, et non pas d'une tragédie. Elles forment une disparate d'autant plus choquante, que dans le reste de la pièce l'amour de Spartacus, comme celui d'Émilie, est purement, héroïque, et ne se montre que pour être sacrifié presque sans combat. Un amour de cette espèce est toujours froid, il est vrai, et ne produit qu'une admiration tranquille; mais du moins il n'est pas au-dessous de la tragédie, et il a fourni à l'auteur de grands sentimens qui rappellent la manière de Corneille. Spartacus peut renvoyer à Rome cette Émilie, la fille du consul et sa prisonnière, il peut, quoiqu'il en soit amoureux, refuser sa main, qu'on lui offre pour obtenir de lui une

paix qu'il est déterminé à refuser : ce sacrifice peut convenir à son caractère et à ses desseins, quoiqu'il valût mieux ne pas lui donner un amour inutile. Mais sa grandeur n'est-elle pas hors de mesure, lorsqu'il annonce, à tout moment, le dessein de rendre la liberté à tous les peuples que Rome avait soumis ? Peut-il s'en flatter avec quelque vraisemblance ? Quoique l'auteur ait infiniment exagéré ses succès en Italie, cependant Spartacus ne pouvait pas ignorer que Rome avait dans d'autres contrées des armées puissantes et victorieuses, qu'elle avait Lucullus, Pompée, César. Spartacus eût-il été maître de Rome, il était bien loin d'être à son but : Marius et Cinna furent un moment les maîtres de la capitale, et ne le furent pas de l'empire. Il est bien certain que l'on prête ici à Spartacus une ambition et des espérances qu'il n'eut jamais. Il ne songeait, même après ses victoires, qu'à se rapprocher de la mer pour sortir d'Italie, où il avait peu de places fortes, gagner la Sicile, y ramasser les débris de la guerre des esclaves, et en grossir son armée. Je sais qu'il est permis, dans une tragédie, d'agrandir jusqu'à un certain point son héros, et de lui prêter des vues au-dessus de ses moyens : ce qu'il peut y avoir d'improbable blesse plutôt les gens instruits qu'il ne nuit à l'effet de la pièce. Aussi n'en ferais-je pas un sujet de reproche, si cet effet même n'eût pas été beaucoup plus grand

en se rapprochant de la vérité. Que Spartacus eût dit, Je sais que tôt ou tard je serai accablé du poids de la puissance romaine; mais du moins j'aurai combattu pour la liberté jusqu'au dernier soupir; j'aurai fait couler le sang de nos tyrans en expiation de celui qu'ils ont versé; j'aurai, comme Annibal, porté l'épouvante jusqu'aux murs de la capitale; et s'il est donné à un autre de renverser ce colosse, je serai du moins compté parmi ceux qui l'ont frappé, parmi ceux qui ont péri avec le titre glorieux de vengeurs du monde; je crois que ces sentimens, soutenus d'une implacable haine contre les Romains, auraient pu former un rôle plus passionné, et par conséquent plus tragique, que la confiance trop présomptueuse et trop illusoire que montre Spartacus, qui d'un bout de la pièce à l'autre s'exprime toujours comme si les destinées de Rome et du monde étaient absolument dans ses mains. Mais il faut avouer aussi que la conception, et surtout l'exécution d'un pareil rôle, étaient trop au-dessus de Saurin, qui avait l'imagination fort peu tragique.

Mais ce qui est beaucoup moins excusable, c'est le rôle abject que l'on fait jouer à Crassus, et qui n'est pas moins contraire aux faits historiques qu'aux mœurs romaines, si généralement connues. D'abord, pour ce qui regarde les faits, l'auteur s'est permis de les contredire formellement. Si

Spartacus avait eu des succès contre des généraux sans expérience et des troupes mal conduites, il n'eut pas le moindre avantage sur Crassus, qui ne manquait ni de fermeté ni de talens militaires, qui commença par ramener les légions à l'ancienne discipline, enfin qui, dans une seule campagne, défit entièrement Spartacus, et fit un carnage horrible de cette armée aguerrie par trois ans de victoires, dont le général se fit tuer après avoir combattu en désespéré. Passons que, pour relever son héros, l'auteur suppose que, dans la bataille qui se donne entre le troisième et le quatrième actes, Crassus est battu de manière qu'après avoir perdu l'élite de ses troupes, il est enfermé avec ce qui lui reste par celles de l'ennemi; passons même que, dans la seconde bataille, où le consul est vainqueur, il ne le fasse triompher que par la trahison de Noricus, chef d'un corps de Gaulois, qui abandonne Spartacus, et se joint aux Romains avec les troupes qu'il commande. Mais comment supporter Crassus demandant la paix à Spartacus? Les Romains, qui ne l'avaient pas demandée à un Annibal, la demandent à un chef de brigands! C'est aussi contredire trop ouvertement les notions historiques les plus respectées. Sans doute les Romains avaient trop de sens pour faire une loi de l'état de ce qui ne peut être qu'un principe de gouvernement: ils ne mirent pas dans leurs lois des douze tables que la république ne traitait jamais

avec ses ennemis tant qu'ils étaient sur son territoire; ils savaient trop bien qu'on ne fait point de loi contre la fortune de la guerre, et se contentaient d'y opposer la sagesse et le courage qui tôt ou tard peuvent la fixer, et non pas une jactance folle qui croit en tout temps la maîtriser. C'était donc chez eux un système de politique, et non pas de législation, de ne traiter de la paix que lorsqu'ils étaient victorieux; mais ils ne s'en écartèrent jamais, et ce fut une des causes de leur grandeur. D'après ces faits si connus, comment se prêter à la démarche de Crassus? Comment croire possible qu'un consul vienne en personne proposer la paix, au nom des Romains, à leur esclave, à un gladiateur? Et à quelles conditions!

Vos soldats, Spartacus, seront faits citoyens  
Rome à leur subsistance assignera des biens.  
On fera chevalier le chef qui vous seconde;  
Avec nous, au sénat, vous régirez le monde.

Spartacus au rang des sénateurs romains! et c'est un consul qui prend sur lui de le promettre! Qui-conque a lu l'histoire romaine s'écriera : Cela est impossible. Et la tragédie, qui doit être la peinture des mœurs, ne peut dans aucun cas les violer à ce point. Non-seulement Racine et Voltaire, nos modèles les plus parfaits, ne se sont jamais permis rien de semblable; mais Corneille, qui commet toutes sortes de fautes, n'en a pas une de

ce genre; et l'on peut affirmer que jamais un bon poète tragique ne se croira dispensé de cette partie de l'art, si importante, qui consiste dans l'observation des mœurs.

Elles ne sont pas moins blessées dans plusieurs autres parties de cette même pièce, qui semble faite principalement dans l'intention de rendre les Romains odieux et vils. L'auteur suppose, au premier acte, qu'ils ont menacé la mère de Spartacus, tombée entre leurs mains, de l'envoyer au supplice, si elle n'engageait pas son fils à mettre bas les armes. Il n'y a point d'exemple, dans l'histoire romaine, d'une action à la fois si basse et si atroce. Jamais ce peuple, même dans sa corruption, n'a menacé les jours d'une femme innocente pour désarmer un ennemi. On n'en trouve d'exemples que chez les nations barbares, et encore rarement; mais jamais la fierté romaine ne s'est dégradée à ce point. L'auteur a oublié qu'à l'époque de Spartacus cette fierté nationale ne s'était pas démentie un moment, malgré les divisions domestiques; il a oublié le mépris profond et invincible que les Romains avaient pour leurs esclaves et leurs gladiateurs, lorsqu'il a supposé que le fils d'un consul, de Crassus, l'un des trois premiers hommes de la république, avait pu, de l'aveu de son père, passer dans le camp de Spartacus pour le disposer à la paix : cette démarche blesse également la vraisemblance et la bienséance.



C'est sans doute pour autoriser, autant qu'il le pouvait, l'amour un peu extraordinaire de la fille de Crassus pour un gladiateur, qu'il a supposé aussi que Spartacus était fils d'Arioviste, roi des Suèves, et qu'Émilie, lorsqu'elle en devint amoureuse, ne savait pas encore qui elle était, le mariage de sa mère avec Crassus n'étant pas déclaré. Toutes ces hypothèses étaient nécessaires dans le plan de l'auteur, qui voulait que Spartacus eût reçu une éducation distinguée, qu'il eût été formé par une héroïne, par cette Ermengarde qui se donne la mort pour laisser à son fils la liberté de continuer la guerre. Il lui en a coûté un anachronisme difficile à excuser dans un sujet tiré d'une histoire qui nous est aussi familière que celle de Rome. Il est obligé de supposer que les Romains ont fait une irruption en Germanie, dans les états d'Arioviste; et l'on sait que César ne combattit ce prince que quinze ans après la guerre de Spartacus, et que jusqu'à César les armes romaines n'avaient point approché des bords du Rhin. Mais le plus grand tort, c'est d'avoir ainsi défiguré l'histoire dans les faits et dans les caractères, pour n'en tirer qu'une intrigue froide et vicieuse, où l'on a tout sacrifié à cet héroïsme d'humanité imaginé pour agrandir Spartacus. Je crois avoir assez prouvé qu'il eût mieux valu lui laisser l'énergie qu'il avait, que de lui prêter une grandeur qu'il ne pouvait pas avoir.

La conduite de la pièce, dirigée vers le même but, a l'inconvénient de ne point former un seul nœud qui attache le spectateur, et de ne présenter que des incidens isolés, successifs, indépendans les uns des autres. Au premier acte, Spartacus apprend en même temps que sa mère s'est tuée, et que la fille du consul est en son pouvoir. Les soldats demandent sa mort, et il est tout simple que leur général défende sa maîtresse. Mais l'auteur voulait mettre dans la bouche de Spartacus les principes d'humanité opposés à la rigueur des représailles; et cette lutte du général contre ses soldats occupe une partie du troisième acte, et montre l'ascendant de Spartacus, qui l'emporte sur leur ressentiment. Dans ce même acte, la liberté qu'il rend à Émilie montre le pouvoir qu'il a sur lui-même, et il en donne une autre preuve, au quatrième, lorsqu'en présence de ses troupes il demande pardon à Noricus de quelques paroles outrageantes qu'il lui avait dites dans le combat, au moment où il le voyait entraîné par les siens qui fuyaient. C'est précisément le trait de notre Henri IV, qui demanda excuse d'une vivacité du même genre à un capitaine suisse avant la bataille d'Ivry. Tous ces incidens forment plutôt une suite d'épisodes que le développement d'une action; mais ils présentent le héros dans un jour avantageux et dans des scènes qui font admirer son caractère. Cette admiration est ce qui soutient la

pièce, au défaut d'une intrigue attachante, au défaut de la terreur et de la pitié, dont le sujet, il faut l'avouer, n'était guère susceptible.

On sait que Voltaire trouvait dans cet ouvrage des traits dignes de Corneille, et il y en a ; par exemple, ces vers, tirés du récit d'Émilie, lorsqu'elle raconte le combat de Spartacus dans le Cirque :

Tout le peuple à grands cris applaudit sa victoire :  
Cet homme alors s'avance, indigné de sa gloire.  
Peuple romain, dit-il, vous, consuls et sénat,  
Qui me voyez frémir de ce honteux combat,  
C'est une gloire à vous bien grande, bien insigne,  
Que d'exposer ainsi sur une arène indigne  
Le fils d'Arioviste à vos gladiateurs !  
Étouffez dans mon sang ma honte et mes fureurs,  
Votre opprobre et le mien, ou *j'atteste le Tibre*,  
Que, si Spartacus vit, et se voit jamais libre,  
Des flots de sang romain pourront seuls effacer  
La tache *de celui* que je viens de verser.

Il n'est pas trop vraisemblable qu'un gladiateur ait ainsi menacé tout le peuple romain en sa présence, ni qu'il ait *attesté le Tibre* comme aurait pu faire un Romain, au lieu d'attester la vengeance et les dieux de la Germanie, ni que les Romains aient fait descendre le fils d'un roi dans l'arène avec des gladiateurs. Malgré toutes ces fautes, ce récit, emprunté du roman de Cléopâtre, où le même fait est raconté sous d'autres noms, a de la noblesse et de l'effet ; il annonce et justifie

le caractère et la conduite de Spartacus. Il n'y a point d'expression plus belle que celle-ci, *indigné de sa gloire*. On a tant parlé d'alliances de mots, on en a tant abusé ! En voilà une bien heureusement trouvée. Ce n'est pas une recherche forcée ; c'est la plus grande force de sens et d'idée ; c'est resserrer en deux mots ce qui pourrait fournir dix ou douze beaux vers ; c'est vraiment du sublime de pensée et d'expression.

Il n'y a point de ces grands traits dans *Blanche* ; mais le sujet est plus intéressant, et le fond de cette pièce pourrait lui assurer un succès durable, si les derniers actes répondaient aux trois premiers. Elle est imitée d'une tragédie anglaise, dont l'auteur avait pris son sujet dans un épisode du roman de Gil-Blas, qui a pour titre *le Mariage par vengeance*. Une femme qui s'est mariée à un homme qu'elle n'aime pas, parce qu'elle s'est crue trahie par celui qu'elle aimait, et qui reconnaît la fidélité de son amant à l'instant même où elle vient de se donner à un autre, est sans doute dans une situation théâtrale ; mais la difficulté et le talent consistaient à en tirer parti, à trouver des moyens d'attacher encore le spectateur quand le nœud principal semble tranché par le mariage de l'héroïne de la pièce, et c'est ce que l'auteur n'a pas su faire. Nous en avons vu plusieurs échouer au même écueil : celui d'*Alzire* est le seul qui ait su se tirer d'un pas si dangereux, grâce à la na-

ture de son sujet, dont un grand talent lui découvrit toutes les ressources. Jamais Zamore n'est plus intéressant qu'après ce fatal hymen où son oppresseur et celui de l'Amérique lui a ravi son amante. Au contraire, dans *Blanche*, Guiscard, qui a montré jusque-là un caractère noble et intéressant, devient un tyran odieux et inexorable par la conduite qu'il tient avec le connétable Osmont, dont il n'a pas le moindre sujet de se plaindre. Ce connétable vient d'épouser Blanche, de son propre consentement et de celui de son père : il s'est montré sujet fidèle en se soumettant au nouveau monarque; et Guiscard commence par le faire arrêter, et veut faire casser d'autorité le mariage le plus légitime, reconnu pour tel par Blanche elle-même, qui, loin d'élever aucune réclamation contre les nœuds qu'elle vient de former, condamne ouvertement les prétentions injustes et tyranniques de Guiscard. On sent que dans une pareille position il n'y a rien à espérer pour Blanche, et que Guiscard détruit entièrement tout l'intérêt qu'on pouvait prendre à lui. On excuse la violence dans le malheur et l'oppression. On la hait quand elle est jointe au pouvoir. La démarche de Guiscard, qui vient au milieu de la nuit pour enlever une femme mariée, est contraire aux mœurs et aux bienséances, et la pièce finit par deux meurtres sans effet. Osmont, qui est tué en se battant contre le roi, est un de ces

personnages dont la mort est indifférente, parce qu'ils n'ont excité aucun sentiment d'amour ni de haine dans l'âme du spectateur; et ce sont ceux-là qu'il ne faut jamais tuer. En tombant, il perce de son épée *Blanche*, qu'il croit coupable, parce qu'il l'a trouvée seule, la nuit, avec son amant; et ces assassinats subits, commis sans passion; ne sont guère moins froids. Mais la pitié que *Blanche* inspire pendant les premiers actes, et les sentimens vertueux qu'elle montre dans les derniers, répandent sur son rôle un intérêt qui a soutenu l'ouvrage, quoique l'effet général, ainsi que celui de *Spartacus*, en soit fort médiocre.

Le style de Saurin est d'un homme qui a commencé tard à faire des vers, et qui n'était pas favorablement organisé pour la poésie. En général, il pense juste; mais son expression est gênée dans le vers; il manque trop souvent de nombre et d'élégance: mais, comme il a des traits de force dans *Spartacus*, il en a de sentiment dans *Blanche*. Elle s'écrie, lorsqu'elle croit son amant infidèle:

Guiscard est donc semblable au reste des mortels!

On a retenu quelques autres vers du même rôle :

Qu'une nuit parût longue à la douleur qui veille!

.....

Long-temps on aime encore en rougissant d'aimer.

.....

La loi permet souvent ce que défend l'honneur.

On en pourrait citer d'autres qui, sans être aussi remarquables, sont bien pensés et bien sentis; mais il y a loin de quelques vers au talent d'écrire.

Pour achever ce que j'avais à dire sur la tragédie dans ce siècle, il me reste à parler d'un homme dont la réputation, de son vivant même, était déjà tombée fort au-dessous de ses succès, parce qu'il les dut en partie à des circonstances; et qui, connaissant le théâtre, n'a pourtant pas laissé une seule bonne pièce, une seule dont les connaisseurs soient satisfaits, parce qu'en effet il avait beaucoup plus d'esprit que de talent. De Belloy fut de bonne heure passionné pour le théâtre; mais divers obstacles l'empêchèrent d'abord de s'y livrer autant qu'il l'aurait voulu. Il avait trente ans lorsqu'il vint à Paris faire jouer *Titus*: séduit par la réputation qu'avait dans l'Europe l'opéra de Métastase, il ne vit pas la différence d'une tragédie française à un opéra italien. Il oublia qu'en faveur de quelques morceaux éloquens et pathétiques, on avait pardonné à *la Clémence de Titus* de n'être qu'une copie faible et compliquée de *Cinna* et d'*Andromaque*; qu'on trouvait bon qu'un étranger fit un opéra de deux de nos chefs-d'œuvre, mais que le rapporter sur notre scène, c'était nous donner la copie d'une copie; et à quel point encore cette copie était défigurée! Si le projet de l'auteur était mal conçu, le plan de son ouvrage

ne valait pas mieux : il y en a peu de plus mauvais. Son moindre défaut était d'être emprunté visiblement de tout ce que nous connaissions. Vittellie était à la fois Hermione et Émilie ; Sextus était à la fois le Cinna de Corneille, le Titus de Voltaire dans *Brutus*, l'Oreste de Racine : le tout ensemble était une réminiscence presque continue, non-seulement dans le sujet, mais dans les détails. Il y a des scènes entières où le dialogue et les vers ne sont qu'un plagiat qui n'est pas même déguisé. Ce qui appartenait à l'auteur, c'était le rôle de l'empereur Titus, dont la bonté n'était qu'une douceur molle et presque imbécile, qui ne faisait entendre, au milieu des assassins dont il était entouré, que des sentences triviales ou exagérées sur la clémence des rois, et d'emphatiques apostrophes à l'humanité. Les trahisons atroces de tout ce qu'il a de plus cher ne lui arrachent pas même un de ces mouvemens d'indignation inséparables de la bonté trompée. La pièce fit rire depuis le commencement jusqu'à la fin. De Belloy, dans une longue préface adressée à Voltaire, se plaint d'une cabale horrible ; mais il n'y a point d'exemple que le premier ouvrage d'un auteur en ait jamais éprouvé : il n'y a qu'à lire la pièce pour voir qu'elle ne pouvait pas être autrement accueillie.

Quand je dis que les personnages ressemblaient à ceux qui nous étaient le plus connus, cela veut



dire qu'en les mettant dans les mêmes situations, il en avait ôté toutes les convenances qui en établissaient l'intérêt. Ainsi Vitellie veut, comme Hermione, faire périr Titus, parce qu'il n'a point répondu à son amour; mais cet amour, elle ne le lui a point montré: jamais Titus ne lui a rien promis; jamais il ne lui a été engagé, comme Pyrrhus à Hermione; jamais elle n'en a reçu l'affront public et sanglant de se voir abandonnée pour une rivale, et de voir rompre des engagements solennels. Sextus conspire contre un prince son bienfaiteur, comme Cinna; mais il a des liaisons bien plus étroites et plus sacrées avec Titus: il est son ami le plus tendre. Il n'a point pour excuse, comme Cinna, le motif toujours noble de venger la liberté romaine sur un tyran qui ne doit son pouvoir qu'aux meurtres et aux proscriptions. Il veut égorger de sa main un prince adoré de tout l'empire, et dont il est aimé comme d'un frère; il le veut, par le même motif que Cinna, pour obtenir la main d'une femme qu'il aime; mais Cinna est aimé d'Émilie, et Vitellie n'aime point Sextus, ne le lui dit point; et Sextus ne le lui demande même pas, il ne veut que l'épouser. On voit combien une semblable conspiration devait paraître absurde et odieuse. Les incidents qu'elle amène ne valent pas mieux que les moyens. La conspiration est partagée entre Sextus, qui a des remords, et Lentulus, scélérat qui n'en a point.

L'un doit avoir pour récompense Vitellie, et l'autre doit avoir l'empire; et les deux conjurés se haïssent et se méprisent. Les alternatives de fureur et de repentir qui agitent l'âme de Sextus tiennent aux artifices de ce Lentulus, qui lui fait croire que l'empereur veut épouser Vitellie. Enfin, comme si ce n'était pas assez de copier maladroitement Corneille, Racine et Voltaire, l'auteur a pris du Barnevelt anglais la scène où l'empereur embrasse Sextus au moment où celui-ci levait le poignard pour le frapper, avec cette différence que Sextus, en tombant aux genoux de l'empereur, jette son poignard, et s'écrie :

Vous, seigneur, embrasser votre infâme assassin !

Il n'y a de bon dans cet ouvrage que la scène traduite de Métastase, où Titus veut savoir de son ami qui a pu le porter à cet affreux complot, et où Sextus, pour ne pas perdre Vitellie, refuse ce secret aux plus pressantes instances de l'amitié. Cette situation dramatique aurait pu soutenir la pièce, s'il eût été possible jusque-là de se prêter à cette conspiration si révoltante de deux personnages aussi froids et aussi mal caractérisés que Sextus et Vitellie. C'est dans cette scène que se trouvent ces quatre vers fameux de Métastase, très-bien traduits par De Belloy, et qui furent très-applaudis, malgré le mécontentement qui avait éclaté jusque-là, ce qui prouve, quoi que

l'auteur en ait dit, que la pièce avait été entendue :

Nous sommes seuls ici, César n'y veut point être;  
Ne vois qu'un ami tendre, ose oublier ton maître.  
Dans le fond de mon cœur viens épancher le tien;  
Sois sûr qu'à l'empereur Titus n'en dira rien.

Il y a deux choses à remarquer au sujet de ce coup d'essai de De Belloy : d'abord, que le style, quoique inégal, et souvent dur et déclamatoire, est en général moins vicieux, moins enflé, moins entortillé que dans ses autres pièces ; le premier acte est même écrit avec assez de pureté et d'élégance : ensuite, que l'on aperçoit déjà, dans ce premier ouvrage, le genre d'esprit et le choix de moyens qui ont marqué depuis ses autres productions. L'intention de la flatterie était visible dans le tableau de la désolation publique pendant la maladie de Titus, tableau dont tous les traits rappelaient ce qui s'était passé en 1744, lors de la maladie du roi à Metz. Mais comme ce sujet avait été épuisé pour le moins par nos poètes et nos orateurs, ce morceau ne parut qu'un placage un peu tardif et fort gratuit, qui déplut généralement, et fut un des premiers endroits où les murmures se firent entendre. De plus, l'intrigue de *Titus* indiquait déjà les ressources favorites de l'auteur, ces coups de théâtre en pantomime, sans préparation et sans vraisemblance ; ces jeux de poignard entre

des personnages qui se postent pour frapper, et d'autres qui ne voient pas le fer qu'ils devraient voir, ou qui le font tomber ou le laissent tomber en d'autres mains; ces conspirations dont les ressorts sont inexplicables; ces scélérats sans passion, et ces périls momentanés qui produisent plus de surprise que de terreur.

Tels sont les principaux caractères du second ouvrage de De Belloy, de *Zelmire*, où il revint encore sur les traces de *Métastase*, mais pour cette fois avec plus de bonheur, du moins au théâtre. C'est dans l'opéra italien d'*Hypsipyle* que se trouvent les deux situations qui ont fait réussir la tragédie de *Zelmire* : l'une, où cette princesse, accusée devant son époux d'avoir été complice du meurtre de son père, n'ose démentir cette horrible accusation, parce qu'elle ne le peut pas sans exposer ce même père qu'elle a sauvé; l'autre, où l'époux de *Zelmire*, à qui des apparences trompeuses ont fait croire plus que jamais qu'elle est coupable, s'écrie, en voyant tout à coup reparaitre Polydore : *Zelmire est innocente !* exclamation pleine d'une vérité dramatique, et traduite de l'italien : *La mia sposa è innocente !* Malheureusement ces deux situations, que le prestige du théâtre a fait valoir, parce que la surprise ne permet pas l'examen, perdent tout leur effet auprès des lecteurs, qui ne sauraient dévorer les nombreuses absurdités dont elles sont la suite. Je ne parle pas

seulement de la multitude et du fracas d'événemens incompréhensibles sur lesquels tout le drame est bâti : il n'y en a pas au théâtre qui ait des fondemens plus ruineux ; et ils n'ont pas l'excuse que j'ai quelquefois admise, d'être reculés dans l'avant-scène ; ils reparaissent ici dans tout le cours de la pièce. Pour se prêter à ce qui s'y passe, il faut supposer, sans qu'on en donne aucune raison plausible, que le roi de Lesbos, Polydore, vieillard vertueux à qui l'on ne fait aucun reproche, était si odieux à ses sujets, que son fils Azor, qui a détrôné son père, et qui passe pour l'avoir fait périr dans les flammes (quoique en effet il vive encore par les soins de Zelmire qui l'a caché dans un tombeau), n'en est devenu que plus cher à toute la nation après ce parricide exécrable ; que Zelmire, sœur de cet Azor, est honorée et applaudie, parce que l'on croit qu'elle a été complice de ce même parricide ; et que la mémoire de cet Azor, cru l'assassin de son père, et assassiné à son tour dans sa tente par Anténor, sans que personne l'ait vu, est tellement chère au peuple et aux soldats, que, lorsque Polydore est retrouvé, Anténor, qui persuade au peuple que c'est ce vieillard qui a fait périr son fils, le fait condamner à être immolé solennellement sur le tombeau d'Azor, en présence de tous les habitans de Lesbos. Il n'y a pas une seule de ces suppositions qui ne soit l'opposé des sentimens naturels à tous les hommes,

et il n'existe dans aucune histoire rien qui en approche, même de loin. On ne connaît aucun lieu sur la terre où un fils et une fille soient adorés de tout un peuple pour avoir fait brûler leur père, fût-il un monstre; et, je le répète, on n'articule aucune raison de cet étrange renversement de la nature et de la morale, on ne dit pas un seul fait qui puisse servir au moins de prétexte à cette aversion pour Polydore, qui produit des effets si extraordinaires. Mais ce n'est pas tout, et les deux situations dont j'ai parlé ne sont pas motivées d'une manière plus probable. Pour établir et prolonger l'erreur d'Illus sur le crime qu'on impute à son épouse Zelmire, il faut d'abord que cet Illus, qui revient de Troie avec six vaisseaux chargés de soldats, débarque à Lesbos dans un esquif, lui second, c'est-à-dire avec un confident. L'auteur en donne pour raison que, venant chercher sa femme et son fils, et plein d'impatience de les revoir et de les emmener, il a voulu devancer sa flotte qui est à la rade. Passons que, dans le premier moment, il n'ait pas même mis avec lui quelques gardes dans son esquif; l'auteur avait besoin qu'il fût seul pendant deux actes; voyons s'il est possible qu'il passe tout ce temps sans faire débarquer ses Troyens. Il trouve, en arrivant, Zelmire avec Antenor sur le rivage, qui est le lieu de la scène; c'est là qu'il apprend que son beau-père n'est plus, qu'Azor son beau-frère et sa femme

Zelmire sont les auteurs de la mort de ce roi, et qu'Azor, depuis ce temps, a été assassiné par une main inconnue. Toutes ces nouvelles le font frémir ; et si l'on demande pourquoi Zelmire le laisse dans l'erreur, c'est qu'elle connaît la scélératesse d'Anténor, qui est maître de l'armée ; qu'elle le croit capable de faire périr Ilus sur-le-champ, si elle implore le secours de son époux pour protéger son père qu'elle a secrètement sauvé, et qu'enfin cet Ilus est seul. Mais quand il a entendu le récit de toutes ces horreurs, comment ne se hâte-t-il pas de faire descendre à terre ses troupes dans un pays où il se passe des événemens qui doivent lui paraître des mystères incompréhensibles, et lui faire tout craindre pour lui-même ? comment surtout, voyant sa femme qu'il a toujours crue vertueuse, une femme qu'il adore, accusée d'une action si barbare, et ne répondant que par des mots équivoques, n'a-t-il pas la curiosité si naturelle de chercher les motifs de cette conduite, et de lui demander ce qui a pu la porter à tant d'atrocités ? Point du tout : il vomit des imprécations contre elle et tous les Lesbiens, demande qu'on lui rende son fils, menace de mettre tout à feu et à sang dans Lesbos, si on ne le lui rend ; et après cette menace s'en va l'on ne sait où, et ne songe pas encore, dans tout l'acte suivant, à faire venir ses Troyens, qui seuls peuvent le faire respecter ; il ne songe pas à parler à sa

femme, qu'il a tant de raisons d'interroger. Et pourquoi? parce que l'auteur a besoin d'un coup de théâtre imité du *Camma* de Thomas Corneille, et aussi déraisonnable que tout le reste. Le voici : Anténor, qui craint que cet Ilus ne vienne à tout découvrir par la suite, prend la résolution de s'en défaire. Il le voit venir avec Euryale son confident; il se cache entre des arbres, et attend que le confident s'éloigne. Ilus s'entretient avec Euryale, et a grand soin de ne débiter que des lieux communs, de peur d'avertir les spectateurs de ce qui devrait l'occuper. Euryale lui dit pourtant qu'Éma, suivante de Zelmire, lui a demandé pour sa maîtresse un entretien secret. C'est tout ce qu'il doit avoir de plus pressé, mais il répond :

Qui? moi! La voir encor, c'est partager son crime;

et il envoie Euryale chercher ce fils qu'il devrait bien aller chercher lui-même; mais ni son fils ni sa femme ne peuvent l'attirer : encore une fois, il faut qu'il soit seul, et le voilà seul. Anténor s'approche, et veut le frapper d'un poignard. Mais Zelmire se trouve à point nommé pour arrêter le bras de l'assassin sans qu'il l'ait entendue venir; elle a même assez de force pour lui arracher le poignard sans qu'Ilus, de son côté, entende rien de toute cette action, sans qu'il entende ce cri qui doit l'effrayer, *Ah! malheureux!* enfin sans qu'il retourne la tête, jusqu'à ce



que le poignard, disputé entre Zelmire et Anténor, ait eu le temps de passer dans la main droite de Zelmire. Alors il se retourne; et Anténor, qui dans un moment si critique a eu, comme il faut bien le croire, tout le loisir de voir qu'Ilus n'avait rien vu, et de calculer toutes les probabilités, prend sur-le-champ le parti d'accuser Zelmire du crime qu'il méditait.

. . . . . Vous voyez une épouse perfide,  
Qui, sans moi, consommait un nouveau parricide.

Zelmire, de peur d'un éclaircissement, commence par s'évanouir, et, pendant qu'elle est en faiblesse, Ilus, qui n'a jamais le moindre doute, se contente de dire :

Quoi ! c'était là l'objet et la fin criminelle  
Du secret entretien que cherchait la cruelle ?

Cependant Anténor se disait à lui-même :

Je suis seul, désarmé : s'ils allaient s'éclaircir !

Il sort sous prétexte de secourir Ilus, et va chercher ses soldats. Voilà Zelmire et Ilus seuls : Zelmire revient à elle, et pour le coup elle parlera. Non : si elle parlait, que deviendrait le coup de théâtre que produira la vue de Polydore ? Cependant elle est bien revenue, elle parle : que va-t-elle dire ? Le sens commun nous crie à tous qu'elle lui dira  
« Saisissez un moment précieux. Anténor est

» un monstre : c'est lui qui a tué Azor, c'est lui  
 » qui voulait vous poignarder. Polydore est vi-  
 » vant. Je n'ai pu vous le dire, parce que vous  
 » êtes sans défense, et que je vous perdrais tous  
 » deux et moi aussi. Volez au rivage, ou vous êtes  
 » perdu. Vos soldats ! vos soldats ! vos soldats ! »  
 Il ne faut pas beaucoup de temps pour dire tout  
 cela ; quatre vers suffisaient, six tout au plus : la  
 scène en contient quatorze. Il faut les citer, pour  
 faire voir comment au besoin on fait parler les  
 acteurs sans rien dire :

ZELMIRE.

Quel nom frappe mes sens ? Ce jour me luit encore !  
 Vous vivez !

ILUS.

Tu voulais m'unir à Polydore ?  
 Quel est donc mon forfait ? Ce fut de te chérir,  
 Malheureuse ! est-ce à toi de vouloir m'en punir ?

ZELMIRE.

Ilus, écoutez-moi <sup>1</sup> !

ILUS.

Que pourrais-tu m'apprendre ?

ZELMIRE.

Un secret que mon cœur... <sup>2</sup>. Mais ne peut-on m'entendre ?  
 Anténor... je frémis, et surtout pour vos jours <sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Eh ! tu devrais déjà avoir parlé !

<sup>2</sup> Que de paroles perdues !

<sup>3</sup> On y regarde tout en parlant ; et, si tu veux les sau-  
 ver, profite donc d'un moment précieux.

ILUS.

Toi qui, le fer en main, venais trancher leur cours!

ZELMIRE.

Ce n'est point moi <sup>1</sup>.

ILUS.

J'ai vu le poignard homicide.

ZELMIRE.

Ah! croyez....

ILUS.

Je crois tout de ta main parricide...

Oui, de ton père, en moi, tu craignais un vengeur...

Va, digne sœur d'Azor, évite ma fureur.

ZELMIRE.

Vengez mon père, Ilus; c'est la grâce où j'aspire.

Sachez qu'en ce tombeau...

Mais enfin Anténor a eu le temps de revenir, et crie en arrivant :

Qu'on arrête Zelmire!

Il ordonne qu'on la mène à la tour; et Ilus, qui doit trouver très-mauvais qu'on dispose ainsi de sa femme, quoi qu'elle ait pu faire, Ilus à qui cette précipitation même doit être suspecte, se contente de dire qu'il ne veut pas qu'on prononce sur le sort de son épouse, et la laisse emmener

<sup>1</sup> Eh! sans écouter ce vers qui est là pour la rime, que ne parles-tu?

<sup>2</sup> Et la voilà qui s'arrête encore; autre interruption.

en prison sans vouloir l'écouter, quoiqu'à la fin elle lui dise : *Voilà votre assassin.*

Je demande maintenant quel cas on doit faire de coups de théâtre achetés par tant d'in vraisemblances qu'on peut appeler des impossibilités morales ; si c'est là de la vraie tragédie, celle qui est la représentation de la nature ; s'il est injuste ou étonnant que de pareils ouvrages obtiennent très-peu d'estime ; et s'ils peuvent avoir d'autre mérite que celui d'une impression qui, même sur la scène, n'est que momentanée, parce que rien de ce qui est faux ne peut avoir un effet profond et soutenu, et que, passé le moment de la nouveauté, la raison reprend ses droits, et ne vous laisse plus voir qu'un spectacle fait pour amuser les yeux et exciter la curiosité.

Je n'ai relevé qu'une partie des fautes de toute espèce dont fourmille cet ouvrage à chaque scène ; et, si l'on excepte un très-petit nombre de vers, le style ne vaut pas mieux que le plan.

Ceux qui tiennent compte des méprises fréquentes du jugement public n'ont pas manqué de porter dans leur calcul le succès extraordinaire du *Siège de Calais*. Je me souviens que c'était un des reproches qui venaient le plus souvent à la bouche de Voltaire, et l'un des souvenirs qui lui donnaient le plus d'humeur. Cependant examinons les faits, et nous verrons que personne n'avait tort. Ceux qui étaient à la première représenta-

tion peuvent se rappeler que ce jour-là l'effet total de la pièce fut médiocre : on ne jugeait encore qu'une tragédie, et on la jugea bien. Quelques détails d'un mauvais goût trop choquant excitèrent des murmures; le rôle d'Edouard déplut; un froid silence pendant le troisième acte fit voir qu'on en sentait le vide absolu, qu'on s'ennuyait de la longue et inutile visite du roi d'Angleterre à la fille du gouverneur, et de leur dissertation sur la loi salique; qu'on souffrait avec peine de voir Harcourt, représenté jusque-là comme un héros qui avait fait le sort de la France et de l'Angleterre, avili devant Édouard, qui le traite d'*insolent*<sup>1</sup>. La langueur de l'acte suivant, pendant les cinq ou six premières scènes, augmenta le mécontentement, et la pièce paraissait chanceler, quand la scène d'Harcourt, qui vient dans la prison pour remplacer le fils d'Eustache, réchauffa l'ouvrage et le spectateur. Au cinquième, le retour des six bourgeois dévoués produisit de l'admiration et de l'intérêt, amena heureusement le pardon que l'on désirait pour eux, et un dénouement d'une espèce satisfaisante. Ainsi les beautés et les

<sup>1</sup> Il y a dans *le Siège de Calais*, acte III, scène 6.

Votre sang appartient au véritable maître  
Qu'un serment libre et saint vous force à reconnaître ;  
Je le suis.... et je sais contraindre au repentir  
Ceux de qui l'insolence en perd le souvenir.

défauts avaient été appréciés, et, compensation faite des uns et des autres, il en résultait un ouvrage estimable, où la nation avait eu, pour la première fois, comme le dit très-bien l'auteur, *le plaisir de s'intéresser pour elle-même*; plaisir assez flatteur pour désarmer la censure, et obtenir l'indulgence.

Mais peu de jours après, *le Siège de Calais* fut joué à Versailles, et y excita la sensation la plus vive. Dans un moment où la France venait d'acheter par des sacrifices une paix nécessaire après neuf ans d'une guerre malheureuse dans les quatre parties du monde; lorsque, ruinée au-dedans, et humiliée au-dehors, elle ne faisait entendre au gouvernement que des plaintes et des reproches, ce fut et ce dut être un événement à la cour qu'un spectacle où l'honneur du nom français était exalté à chaque vers, où l'amour des sujets pour un roi malheureux était porté jusqu'à l'adoration et l'ivresse, où les Français vaincus recevaient les hommages de l'admiration des vainqueurs. C'était véritablement appliquer le remède sur la blessure; et l'on ne crut pas pouvoir trop chérir, trop caresser la main qui nous l'apportait. Des voix faites pour entraîner toutes les autres proclamèrent la gloire du *poète citoyen*, et furent bientôt suivies par d'innombrables échos. Alors l'opinion sur *le Siège de Calais* ne fut plus une affaire de goût, mais une affaire d'état. Une impulsion puissante communiqua le mouvement de

proche en proche, avec cette rapidité qu'aura toujours parmi nous tout ce qui tient à la mode et à l'esprit d'imitation. La fortune du *Siège de Calais*, commencée près du trône, devint bientôt populaire. A Paris, la multitude fut appelée à des représentations gratuites; on en donna pour nos soldats dans nos villes de garnison; et, dans cet enivrement général, il ne fut plus permis de voir des défauts dans une pièce que la nation semblait avoir adoptée. La réponse à tout était ce seul mot : *Vous n'êtes donc pas bon Français?* Et cette réponse ôtait jusqu'à l'envie de répliquer. Un grand seigneur, connu par son esprit et sa gaieté<sup>1</sup>, eut seul le courage de répondre au roi même : *Je voudrais que les vers de la pièce fussent aussi français que moi.* Un homme de lettres, accoutumé à s'exprimer finement<sup>2</sup>, dit à quelques enthousiastes : *Cette pièce que vous exaltez, quelque jour nous la défendrons contre vous.* C'était bien connaître les hommes, et ce mot fut une prédiction. On imprima *le Siège de Calais*; et aussitôt, par un retour trop ordinaire, on en dit trop de mal, comme on en avait dit trop de bien. L'auteur éprouva que ce sont les mêmes hommes qui outrent la critique et qui exagèrent la louange. L'enthousiasme avait été jusqu'au fana-

<sup>1</sup> Le dernier maréchal de Noailles.

<sup>2</sup> Chamfort.

tisme, le dénigrement alla jusqu'à l'injustice, parce qu'il devint de bon air de censurer, comme il avait été de mode d'admirer, et qu'on voulait passer pour homme de goût, comme auparavant on avait voulu passer pour bon patriote. Il en sera toujours de même, en fait de nouveauté, de la plupart des hommes qui, n'ayant point de jugement à eux, veulent du moins enchérir sur celui d'autrui. La reprise du *Siège de Calais*, au bout de quelques années, et l'opinion modérée des hommes instruits, fixèrent enfin le sort de cette production célèbre. Il ne fut plus question de la comparer à nos chefs-d'œuvre, dont elle est si loin; mais elle fut encore applaudie, parce qu'elle méritait de l'être, et resta au théâtre comme elle devait y rester. C'est en effet, malgré tous ses défauts, le meilleur ouvrage de De Belloy, et celui qui lui fait le plus d'honneur; c'est le seul où il ait eu de l'invention, s'il est vrai qu'on ne doive savoir gré que de celle qui est dans les principes de l'art. L'idée d'un drame entièrement national était heureuse et neuve, et l'on ne pouvait, pour la remplir, choisir un meilleur sujet. Il y avait du mérite, et un mérite original, à fonder l'intérêt d'une tragédie sur de simples citoyens qui se dévouent pour leur patrie et pour leur roi, et à leur donner un caractère d'héroïsme qui soutient la tragédie dans un degré aussi élevé que l'héroïsme des rois et des grands; il y avait de



l'art à conduire cet intérêt jusqu'au dénouement, à faire contraster les remords d'Harcourt victorieux, mais traître à sa patrie, avec la supériorité que conservent dans le malheur le maire de Calais et ses compagnons vaincus, mais se sacrifiant pour l'état avec gloire et avec joie. Ce dévouement produit au second acte une scène vraiment tragique : c'est la plus belle de la pièce. Celle d'Harcourt, qui veut prendre la place du fils d'Eustache de Saint-Pierre dans la prison où ils attendent la mort avec les autres dévoués, n'est pas parfaitement motivée : il est trop sûr qu'Édouard n'acceptera pas le sacrifice d'Harcourt, qui l'a si bien servi, et ne le fera pas mourir. Mais le désespoir où le jettent ses remords, et le refus et les outrages du roi d'Angleterre, peuvent lui faire une illusion suffisamment justifiée, puisque le spectateur la partage ; et cette scène, dialoguée avec vivacité et véhémence, fera toujours plaisir. Il n'y a que des éloges à donner et aucun reproche à faire à celle où les six dévoués, qu'une méprise avait rendus libres, reviennent pour reprendre leurs fers et se remettre sous le glaive d'Édouard. On ne pouvait imaginer rien de mieux pour la progression dramatique, qui devait à la fois porter leur vertu jusqu'au dernier terme, et rappeler Édouard à la générosité qui convient à un vainqueur. C'est là sans contredit de l'art et du talent ; et cette conduite de pièce n'a rien de com-

mun avec l'échafaudage follement romanesque que nous avons vu dans *Zelmire*, et que nous reverrons dans *Gaston et Bayard*, et dans *Pierre-le-Cruel*. A ces différentes parties d'invention joignez de grands sentimens, l'expression d'un patriotisme porté jusqu'à l'enthousiasme, et quelquefois de beaux vers; telles sont les beautés de cette tragédie. A l'égard des défauts, je les ai déjà indiqués d'après la première impression qu'elle fit au théâtre. La marche de la pièce est sensiblement refroidie depuis la scène du dévouement jusqu'à celle d'Harcourt, c'est-à-dire, pendant près de deux actes; ce qui n'est pas un petit inconvénient. On ne peut disconvenir qu'Édouard ne fasse un triste rôle pour un grand roi et pour un conquérant; il est humilié par tout le monde, par le maire, par la fille du gouverneur, et même par ses propres sujets. Et qu'est-ce après tout qu'un roi victorieux qui ne paraît dans une pièce que pour s'obstiner pendant quatre actes à faire mourir six braves gens qui ont fait leur devoir? Je crois qu'il eût fallu trouver des moyens de ne pas le faire paraître, et il y en avait. On ne voit pas non plus qu'il ait des raisons assez fortes pour regarder la fille du comte de Vienne comme un personnage si important, et comme l'arbitre des plus grands intérêts. On ne voit pas pourquoi il vient dire à cette Aliénor qu'il doit connaître à peine:

Tant de vertus ornent votre jeunesse,  
Que leur éclat célèbre exige des tributs,  
*Jusqu'ici, dans mon cœur à regret suspendus.*  
Je viens vous les offrir : ils sont dignes , madame ,  
Et du *profond génie* et de la grandeur d'âme  
Dont j'ai même admiré les dangereux excès.

C'est tout ce qu'on pourrait dire à une Marguerite d'Anjou ; mais qu'est-ce que le *profond génie* de cette jeune fille du gouverneur de Calais ? Et pourquoi Édouard *suspendait-il à regret les tributs* qu'il croit lui devoir ? Cette espèce de galanterie est souverainement ridicule. Est-ce Aliénor qui a défendu la place ? On ne le dit pas , et nous ne pouvons pas même le supposer. Pourquoi veut-il lui faire épouser Harcourt ? S'il connaît la *grandeur d'âme* d'Aliénor , il doit craindre qu'elle ne se serve de son pouvoir sur Harcourt pour le détacher du service d'Angleterre , et le mariage qu'il propose en est un moyen. Pourquoi dit-il qu'il fera Harcourt *vice-roi de France* ? Est-il maître de la France pour avoir pris Calais et Têrouenne , et Philippe de Valois a-t-il été détrôné pour avoir été battu à Crécy ? Il n'y a dans tout cela rien de raisonnable. Pourquoi entre-t-il dans une discussion suivie , sur ses droits à la couronne et sur la loi salique , avec cette jeune Aliénor ? Cela n'est conforme ni à sa dignité ni aux circonstances ; et s'il a des raisons de l'entretenir , ce ne doit pas être sur un semblable sujet. Pourquoi le voyons-nous s'affliger

et s'irriter si fort de n'être pas aimé des Français? A-t-il pu se flatter d'obtenir leur amour en ravageant la France depuis trois ans? Et s'il veut s'en faire aimer, prend-il la voie la plus courte en faisant pendre des citoyens innocens? En un mot, rien n'est plus mal conçu que ce rôle, si ce n'est le moment où Édouard pardonne : encore va-t-il beaucoup trop loin un moment après, lorsqu'il envoie Harcourt annoncer à Philippe qu'il renonce à toutes ses prétentions sur la couronne de France. Est-il vraisemblable qu'un prince du caractère d'Édouard, ambitieux et vainqueur, devienne en un moment si différent de lui-même, et veuille perdre le fruit de ses travaux et de ses victoires, parce qu'il est touché de la vertu et du courage de quelques bourgeois de Calais?

Mais ce qui nuit le plus à cet ouvrage, ce qui le relègue parmi ceux qui ont besoin des acteurs pour exister, c'est le ton déclamatoire qui trop souvent y domine, c'est la foule de mauvais vers dont il est surchargé. Les longues sentences, les idées fausses, ou petites, ou emphatiques, les dissertations, les figures froides, les hyperboles, les constructions dures, les phrases louches et contournées, rebutent à tout moment les lecteurs; et c'est ce qui contribua le plus à décréditer la pièce, lorsqu'elle passa de la scène dans le cabinet.

De Belloy, par l'accueil qu'on avait fait au

*Siège de Calais*, se regarda comme engagé d'honneur à ne plus traiter que des sujets français. Il mit au théâtre deux héros de notre histoire, *Gaston et Bayard*; et cette duplicité de héros était déjà une faute : chacun de ces deux personnages méritait d'être seul le sujet d'une tragédie. Un autre inconvénient, c'est qu'ici l'action n'est pas une, comme dans le *Siège de Calais* ; elle est partagée entre une rivalité qui produit la querelle de Gaston et de Bayard, et une conspiration d'Avogare et d'Altémère. Ce sont deux objets distincts, que peut-être on aurait pu lier ensemble de manière à les diriger vers un même but, mais qui sont ici tellement séparés, que, passé le troisième acte, il n'est plus question de cette rivalité des deux héros. Elle ne sert qu'à leur faire tenir une conduite qui n'est nullement celle de leur caractère ni de leur âge. Celui des deux à qui l'amour pouvait faire commettre une faute était à coup sûr le prince, qui n'a que dix-huit ans, qui regarde Bayard comme son père, et même lui donne ce nom dans la pièce. Celui que son expérience, sa maturité, une sagesse reconnue, devaient garantir de tout écart, était Bayard, le chevalier sans reproche. Point du tout : c'est celui-ci qui montre toute l'imprudence, toute la violence d'un jeune amoureux ; et c'est Gaston qui a toute la supériorité de raison que doit avoir un homme mûr. C'est Bayard qui, au

moment d'une bataille, veut se battre avec son général, avec un prince parent de son roi, un prince qui n'a d'autre tort avec lui que d'être aimé d'une femme que Bayard veut épouser. A la disconvenance des caractères se joint l'in vraisemblance des faits. L'auteur avait besoin, dans son plan, d'une querelle subite entre les deux héros français; mais comment l'a-t-il amenée? Est-il probable qu'Euphémie soit promise depuis long-temps à Bayard sans que Gaston en sache rien? L'engagement d'Avogare était-il secret? Les amours de Bayard étaient-ils un mystère? Donne-t-on même quelque raison, quelque prétexte de croire que cette promesse ait été cachée? Est-il possible qu'Euphémie, qui aime Gaston et qui en est aimée, qui n'attend pour l'épouser que l'aveu du roi de France, n'ait pas dit à son amant que Bayard est son rival, et qu'il a la parole d'Avogare? Cet obstacle de la part d'un homme tel que Bayard était-il une chose si indifférente, qu'on n'en parlât même pas? Toutes ces objections, qui restent sans réponse, se présentent d'elles-mêmes. Lorsque Bayard est dans le plus grand étonnement de voir Nemours offrir sa main à Euphémie, et lui dit,

Prince, j'aime Euphémie, et l'aime *avec fureur*,

ces mots ne sont pas mieux placés dans la bouche de Bayard que la situation n'est motivée. Il ne

faut point dire qu'on aime avec *fureur* une femme qu'on cède un moment après avec la plus grande tranquillité : rien de plus faux et rien de plus froid ; une pareille *fureur* est à faire rire. Euphémie ne doit pas dire non plus, en parlant de Bayard :

Je n'eus point de raison pour rejeter sa foi,  
Tant que Nemours m'aima sans l'aveu de son roi.

Quoi ! elle aime Nemours, elle l'adore ; et elle n'a point de raison pour rejeter la foi d'un autre ? Voilà un caractère et une morale bien étranges. Mais l'auteur ne savait point du tout traiter les passions du cœur : nous le verrons dans *Gabrielle*.

On peut imaginer aussi, puisque cet amour d'Euphémie pour Gaston ne l'a pas empêchée de se promettre à Bayard, qu'il doit être fort peu intéressant dans la pièce.

L'auteur a cherché ses effets ailleurs, dans le pardon que demande Bayard à son général, et dans le péril où les met tous deux la conspiration des deux Italiens. D'abord, pour ce qui est de la démarche de Bayard, on le voit avec plaisir, il est vrai, reconnaître son tort, et jeter son épée aux pieds de Gaston ; mais quand il s'écrie avec faste, en s'adressant aux chevaliers français,

Contemplez de Bayard l'abaissement auguste,

on ne voit plus un guerrier vertueux, un brave

homme sentant qu'il a fait une véritable faute, et mettant dans la réparation la candeur et la simplicité de sa belle âme ; on ne voit qu'un déclamateur qui oublie que la vertu ne dit jamais *contemplez-moi*, qu'elle ne dit point d'elle-même qu'elle est *auguste*, parce qu'il est de son caractère de croire qu'il n'y a rien de plus simple que de faire son devoir. De plus, il n'est pas très-extraordinaire que Bayard, qui a eu tort, fasse des excuses à son général, à un prince qu'il a très-gratuitement offensé. Si le général, si le prince avait eu tort envers Bayard, et lui eût ainsi demandé pardon, c'est alors que la scène eût été vraiment théâtrale, que le prince eût été *auguste*, et ne l'aurait pas dit ; mais tout le monde l'aurait dit pour lui.

Quant à la conspiration, elle peut donner lieu à des reproches non moins fondés. Il est question de faire jouer une mine sous les murs de Bresse, lorsque l'armée française y sera ; de faire sauter le palais d'Avogare, lorsque Gaston et ses principaux chefs seront prêts à s'y retirer ; de tuer Gaston et Bayard en trahison dans le désordre de la mêlée. Tous ces différens projets se croisent et se confondent, selon les différens incidens qui surviennent dans la pièce ; en sorte que tout est livré au hasard, au lieu d'être le résultat d'un plan dont le spectateur puisse suivre le développement. Il est tout aussi difficile de se prêter à la



situation d'Euphémie, placée, au quatrième acte, entre le poignard de son père et l'épée de son amant, et qui les défend tour à tour l'un contre l'autre. Il est trop évident que, si Avogare, qui va être découvert, a pris son parti, comme il doit le prendre, de poignarder Gaston qui ne se défie de rien, il peut porter le coup en présence de sa fille, qui ne doit pas avoir assez de force pour empêcher ce coup de désespoir. Et puis, lorsque Avogare est découvert, comment son ami Altémore ne devient-il pas suspect? Comment ce chef italien n'est-il pas du moins observé après tous les avis donnés aux Français? Comment laisse-t-on à sa merci Bayard blessé? Comment le vertueux Urbain, qui dès le premier acte regarde Avogare et Altémore comme *deux traîtres*, et le leur dit en face, ne se croit-il pas obligé d'en avertir Gaston? Comment enfin, à l'instant de l'explosion, qui doit être le signal de la mort de Bayard, Altémore, accompagné d'une troupe de soldats, maître de la vie de Bayard étendu sur un lit, ne porte-t-il pas un coup qu'il semblait si impatient de porter, et s'amuse-t-il à le braver et à l'insulter pour donner à Gaston le temps de venir à son secours? Comme tous ces ressorts sont forcés, et tous ces moyens improbables! Je ne parle pas de la députation de cet Urbain, qu'on nous donne pour un homme d'honneur, pour *la gloire de l'Italie*, et qui vient

proposer à Bayard de trahir la France et de se donner à ses ennemis. Une pareille proposition à Bayard ! Il y a des hommes d'un caractère trop connu pour que l'on ose leur proposer un crime infâme, et certainement Bayard est de ce nombre. Ce n'était pas auprès de lui qu'on devait hasarder cette démarche, et ce n'était pas Urbain qui devait s'en charger.

Quoique les fautes soient nombreuses et graves, l'intérêt de curiosité qui naît de la foule des incidents, l'esprit guerrier qui règne dans la pièce, la pompe militaire qu'on y déploie, les noms chers et fameux de Nemours et de Bayard, quelques traits d'élévation et de force dignes de ces grands noms, et cet art même, qui est quelque chose, d'attacher sur le théâtre par des situations que la réflexion condamne, ont fait réussir la pièce, comme bien d'autres qui ne soutiennent ni l'examen ni la lecture, mais qu'on ne voit pas sans quelque plaisir.

*Gabrielle de Vergy* est la seule pièce où De Belloy ait essayé de traiter les passions : la nature ne le portait pas à ce genre. Il entend assez bien l'art très-secondaire d'obtenir des effets aux dépens de la justesse des moyens ; mais il connaît fort peu les mouvemens du cœur. Le sujet de *Gabrielle* ne me paraît pas heureux en lui-même : la situation de cette femme est nécessairement monotone, parce que son malheur est irremédiable, et qu'il

n'y a rien à espérer ni pour elle ni pour Coucy : et la pièce est du genre de celles qui attristent beaucoup plus qu'elles n'intéressent ; ce qui n'est pas la même chose , il s'en faut de beaucoup. Quant aux vraisemblances , que l'auteur est accoutumé à sacrifier , je ne lui reprocherai point la démarche de Coucy , quoique très-contraire au caractère qu'on lui donne , qui est celui d'une vertu héroïque , capable de sacrifier l'amour au devoir. S'il pense ainsi , pourquoi , déguisé sous l'habit d'un écuyer , et prenant le moment de l'absence de Fayel , vient-il chez une femme dont il cause les malheurs , et qu'il expose aux plus affreux dangers de la part d'un mari jaloux dont il connaît la violence ? Quels sont les motifs d'une imprudence si blâmable sous tous les rapports ? Lui-même n'en saurait alléguer. Il dit à Monlac qu'il est envoyé par Rhétel , le père de Gabrielle ; qu'il est chargé *de soins importants* ; mais on n'en apprend pas davantage , et ce silence prouve l'embarras de l'auteur. Cependant on peut excuser cette faute ; il fallait que Coucy arrivât : on est bien aise de le voir , et l'on pardonne au poëte de ne pas motiver sa venue. Mais ce qui ne peut avoir d'excuse , c'est de supposer que Coucy puisse rester pendant deux actes dans le château de Fayel , et même entretenir long-temps Gabrielle dans son appartement , sans que les gardes , qui par ordre du maître le cherchent partout ,

puissent le découvrir, et sans qu'on nous dise où il a pu se cacher, et comment il a échappé aux recherches si actives et si vigilantes de la jalousie. Ce qui peut déplaire encore davantage, c'est d'établir entre les deux amans, lorsqu'ils doivent tout craindre de Fayel, une conversation longue et tranquille, pleine de sentimens exaltés qui refroidissent le spectateur en lui faisant oublier le péril, comme ils l'oublient eux-mêmes. A l'égard du cinquième acte, qui révolta la première fois que la pièce fut jouée, et auquel on s'est accoutumé depuis, ce ne sera jamais à mes yeux qu'une atrocité gratuite et dégoûtante. La tragédie peut aller jusqu'à l'horreur, je le sais; mais il faut alors que les forfaits horribles tiennent à un grand objet, à un grand caractère. Je consens que, pour régner, Cléopâtre égorge un de ses fils, et veuille empoisonner l'autre; que Mahomet, avec des desseins encore plus grands, immole le père par la main du fils. Mais quand un mari jaloux a tué son rival, il a fait tout ce qu'il pouvait faire: si ce n'est assez, qu'il tue encore sa femme. Mais s'il apporte à cette femme le cœur de son amant avec un mystérieux appareil, le mien se soulève de dégoût, et je ne vois là qu'une férocité brutale et basse, qu'il ne faut pas plus montrer aux hommes, qu'on ne leur montrerait un monstre qui aurait la fantaisie de boire du sang humain, comme on le racontait de quelques

scélérats extraordinaires avant que cette monstruosité fût devenue de nos jours, comme tant d'autres, une habitude révolutionnaire. Ce n'est pas que je doute qu'on parvienne à ce spectacle, et celui d'un homme sur la roue, et celui de la question, et autres belles inventions du même genre, ne puissent être du goût de ceux qui vont chercher au théâtre des convulsions et des attaques de nerfs, au lieu des impressions supportables de Corneille, de Racine, de Voltaire, qui n'ont jamais fait évanouir personne. Le peuple allait bien chercher ses plaisirs à la Grève, et chacun a le droit de choisir les siens. Je ne crois pas que ce soit là le but de la tragédie ; mais puisqu'il y a des gens que cela divertit, je ne m'y oppose pas, et ne veux pas troubler leurs jouissances.

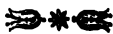
Au reste, la conduite de cette pièce n'est pas sans art dans quelques parties, ni l'exécution sans beautés. Il y a de l'énergie et de la passion dans quelques endroits du rôle de Fayel, et quelques mouvemens de sensibilité dans Gabrielle ; mais le plus souvent le dialogue et le style sont le contraire de la vérité ; et l'esprit alambiqué que le poète a coutume de donner à ses personnages, le langage pénible et recherché qu'il leur prête, est encore moins tolérable dans un sujet de passion que dans les autres qu'il a traités.

Il faut bien dire un mot de *Pierre le Cruel*,

puisque, remis au théâtre depuis la mort de l'auteur, il a été accueilli avec indulgence; mais il est impossible de ne pas avouer qu'il avait mérité le sort qu'il eut dans sa nouveauté. C'est, sans excepter *Titus*, ce que l'auteur a fait de plus mauvais, et l'on n'y reconnaît même pas les idées dramatiques qu'il paraît avoir suivies dans les pièces dont je viens de parler. C'est le comble de la déraison de scène en scène, et souvent le comble du ridicule dans le style. C'est, entre du Guesclin, Édouard, Henri de Transtamare, et un chef maure nommé Altaïre, une espèce de défi à qui montrera le plus de cette grandeur exagérée et romanesque que l'auteur prend pour de l'héroïsme, et qui n'est qu'une exaltation de tête absolument contraire au bon sens, aux convenances, aux mœurs, aux circonstances; c'est un étalage de morale et de philosophie qui ressemble plus à une école de rhétorique qu'à une action qui se passe entre des guerriers du quatorzième siècle. Pierre le Cruel est non-seulement une espèce de bête féroce, mais l'être le plus vil, le plus abject, le plus indigne de la scène qu'on ait jamais imaginé. On ne peut pardonner au prince Noir d'être le protecteur et l'ami d'un pareil monstre. Tout le monde le foule aux pieds, et il le mérite. Mais l'auteur ne s'est pas aperçu que cette méchanceté impuissante, qui veut toujours faire le mal, et qui est toujours repoussée avec

dédain, avilit jusqu'au dégoût un personnage de tragédie; qu'il n'y en a point qui ne doive avoir une sorte de bienséance théâtrale; et qu'il faut de la mesure jusque dans le mépris que peut inspirer un de ces rôles méprisables que la tragédie permet quelquefois d'employer.

Écartons son premier et son dernier ouvrage, également indignes des regards de la postérité, et ne cherchons les titres de De Belloy auprès d'elle que dans les quatre tragédies qui peuvent rester; et, toutes défectueuses qu'elles sont, il en résultera que leur auteur était né avec du talent et de l'imagination, mais qu'il avait plus de ressources dans l'esprit que de feu poétique et de verve théâtrale, qu'il avait de l'élévation dans l'âme, et très-peu de sensibilité dans le cœur. Il écrivait ses pièces comme il les avait conçues; avec effort et recherche; et, comme ses combinaisons sont ingénieusement pénibles, le langage de ses personnages est bizarrement contourné. La facilité, l'harmonie, la grâce, l'élégance, lui sont presque partout étrangères. Il s'exprime le plus souvent en rhéteur, rarement en poète, en homme éloquent. C'est, après La Motte, l'écrivain qui a le mieux fait voir tout ce qu'on peut faire avec de l'esprit, et tout ce que l'esprit ne peut pas remplacer.





## CHAPITRE V.

DE LA COMÉDIE DANS LE DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

## SECTION PREMIÈRE.

Examen de cette question : SI L'ART DE LA COMÉDIE EST PLUS  
DIFFICILE QUE CELUI DE LA TRAGÉDIE.

La comédie n'a pas été, dans ce siècle, aussi heureuse que la tragédie. Celle-ci, grâce à Voltaire, qu'elle peut opposer au siècle passé, s'est enrichie de beautés nouvelles, et a produit, entre les mains d'un seul homme, une suite de chefs-d'œuvre qui ne le cèdent point à ceux de l'âge précédent. La comédie n'a point eu de Voltaire : il lui a fallu, pour composer un très-petit nombre de beaux ouvrages, réunir les efforts de trois ou quatre écrivains, dont chacun n'a pu élever qu'un seul monument, et qui tous sont restés fort au-dessous de Molière. *Le Glorieux*, *la Métromanie*, *le Méchant*, voilà, dans le dix-huitième siècle, les titres dont Thalie s'honore le plus : ils ne sont pas sans éclat, mais sont encore loin du *Tartufe* et du *Misanthrope*.

Cette différence de destinée entre la tragédie et la comédie prouverait-elle, comme quelques-



uns l'ont pensé, que cette dernière est plus difficile, ou seulement, comme Boileau le disait à Louis XIV, que Molière était le plus grand génie de son siècle? Cette autorité est d'un grand poids. J'observerai cependant que, lorsqu'il s'agit de la prééminence entre de si grands esprits, cette question délicate offre plus de rapports à examiner, et demande des vues plus étendues et plus approfondies que les principes généraux de la théorie des beaux-arts et les règles du bon goût, dont le développement a fait tant d'honneur à la raison et au jugement de l'auteur de *l'Art poétique*. On peut penser, sans lui faire injure, que cent ans écoulés entre lui et nous ont pu, en multipliant les lumières avec les objets de comparaison, et amenant de nouvelles idées avec le changement des mœurs, nous donner quelques avantages pour considérer après lui une question sur laquelle il a tranché d'un seul mot. J'avouerai même que j'en crois le résultat plus susceptible de probabilité que de démonstration, et il importe plus qu'on ne pense de ne pas confondre l'un avec l'autre. Il n'y a aujourd'hui que trop de gens qui ne demandent pas mieux que de regarder comme problématique tout ce qui tient aux matières de goût, et c'est leur donner gain de cause que de présenter comme évident ce qui peut être raisonnablement contesté. Ne compromettons point ce grand mot d'*évidence*, si nous voulons lui laisser

toute sa force et tous ses droits. Heureusement elle n'est pas de nécessité dans cet examen : que Molière l'emporte ou non sur Corneille et Racine, qu'il y ait plus ou moins de difficulté et de mérite dans la tragédie ou dans la comédie, les principes de l'une et de l'autre n'en demettront pas moins solidement établis sur l'observation de la nature et la connaissance du cœur humain, n'en seront pas moins constatés par l'application que j'en ai faite aux beautés et aux défauts des écrivains, et consacrés par l'expérience des siècles les plus éclairés. C'est là ce qu'il était essentiel de démontrer : le reste n'est guère qu'une recherche de pure curiosité. Mais comme elle a été essayée plus d'une fois, et qu'il est de la nature de notre esprit d'être gêné par le doute, et d'aimer à décider ses préférences en raison de ses conceptions, je vais à mon tour entrer dans quelques détails sur cette question souvent agitée. *Si la tragédie est plus difficile que la comédie* : Et d'ailleurs cette discussion ne paraîtra peut-être pas déplacée dans le moment où nous sommes obligés de reconnaître que, si la tragédie s'est soutenue dans nos jours à la même hauteur que dans ceux de Louis XIV, et s'est même élevée en quelques parties, quoiqu'en se corrompant dans quelques autres, la comédie au contraire a décliné, et ne paraît pas pouvoir remonter au degré où Molière l'avait portée.

Cette supériorité de Molière est un des premiers argumens dont se servent ceux qui ont prononcé pour la comédie ; ils ont dit : Trois hommes se disputent aujourd'hui la palme tragique. Corneille, Racine et Voltaire , avec différens caractères de talent , sont parvenus tous trois aux plus grandes beautés , aux plus grands effets de leur art. Molière seul a pu atteindre au plus haut degré du sien , et a laissé loin de lui tout ce qui l'a suivi. Ne doit-on pas en inférer que l'art le plus difficile est celui où un seul homme a excellé ? — Ce raisonnement est spécieux. Est-il concluant ? Ne pourrait-on pas présumer qu'il y a cette différence entre les deux arts , que l'un , étant plus étendu , n'a pu être embrassé dans toutes ses parties que par plusieurs génies puisans qui l'ont vu sous ses différens aspects ; et que l'autre , étant plus borné , a présenté au premier grand artiste qui s'est rencontré ce qu'il y avait de plus heureux et de plus beau ? Quelques observations peuvent venir à l'appui de cette opinion. Voyons d'abord quel est le premier fond , la première substance de ces deux arts. L'un a pour son district les grandes passions considérées dans les plus grands personnages , dans les rois , dans les ministres , dans les héros , dans les princesses , enfin dans cette classe d'hommes où elles influent sur le sort de tous les autres. Ainsi , l'ambition , la haine , l'amour , la jalousie , la

vengeance, la liberté, le patriotisme, tous ces sentimens, quoique appartenant au cœur humain dans toutes les conditions, n'appartiennent à la tragédie que dans celles où ils acquièrent une importance effrayante, proportionnée à l'élévation de ceux qui en sont possédés. De là une scène de désastres et un vaste champ de révolutions dans les hautes fortunes et dans les destinées publiques; de là, en un mot, la terreur, la pitié, l'étonnement, l'admiration. L'autre a pour apavage les travers de l'esprit, les vices, les défauts, les ridicules de la société; ne les considère que dans leurs effets relatifs à l'individu, et n'a pour objet que de nous divertir du spectacle de nos faiblesses et de nos sottises, et de nous corriger par la réflexion, après nous avoir fait rire à nos dépens. Cette espèce de divertissement, mêlée à l'instruction, est tellement de l'essence de la comédie, qu'elle exclut tout ce qui pourrait en troubler le plaisir, tout ce qui, dans les peintures morales qu'elle traite, pourrait aller jusqu'à l'indignation, à la douleur, au dégoût. Il est aussi expressément recommandé à la comédie de réjouir qu'à la tragédie d'affliger. Ainsi l'une satisfait le désir malin que nous avons de nous moquer même de notre ressemblance; l'autre, le besoin que nous avons d'être émus : l'une s'adresse plus à l'esprit, l'autre va plus au cœur. Maintenant, laquelle offre le plus grand nombre

de sujets à saisir? Quel est le fond le plus riche, ou les sentimens de l'ame et les passions du cœur, ou les défauts d'honneur et de caractère? Un moraliste répondra que l'un et l'autre sont inépuisables. Oui, mais non pas pour les arts d'imitation, qui choisissent. Or, quand un artiste tel que Molière aura peint un avaro, un faux dévot, une philosophie outrée comme le *Misanthrope*, un bourgeois possédé de la manie de faire le grand seigneur comme Jourdain, des femmes entichées de bel esprit; quand il aura peint ces originaux à grands traits, il n'y aura plus à y revenir; un hommage d'un vrai talent ne l'essiera même pas, et c'est ainsi que des sujets principaux, saisis par un homme supérieur, ne laisseront plus à ceux qui viendront après lui que de second rang. J'ai fait voir, dans l'analyse du *Misanthrope* et du *Tartufe*, que ces deux pièces étaient les conceptions les plus fortes, les plus profondes, les plus morales dont le génie comique ait pu s'emparer. Donc, à talent égal, un autre Molière n'égalerait pas aujourd'hui les productions du premier. Mais était-il plus difficile de traiter ces deux sujets que ceux des *Héraclès* et du *Andromaque*? Je crois le contraire. J'admets, dans l'un et l'autre genre, la même mesure d'esprit et de jugement, pour bien connaître et bien peindre l'homme; et combiner les situations dramatiques avec la peinture des caractères; il restera une partie essentielle que

je regarde comme la plus rare de toutes, et qui est propre à la tragédie : c'est l'accord de l'imagination et de la raison, de la sensibilité et du goût, dans un assez haut degré pour donner à la fois aux personnages tragiques toute la noblesse du langage de la poésie et toute la vérité des sentimens de la nature ; ce mélange me semble, je l'avoue, le plus bel effort de l'esprit humain. Il est certainement beaucoup plus aisé d'imiter envers familiers la conversation ordinaire que de faire parler, dans des situations importantes, les rois et les héros, de manière qu'ils ne soient jamais au delà de la vraisemblance morale, ni au-dessous des conventions poétiques, et qu'ils satisfassent à la fois l'imagination qui veut admirer, et le cœur qui veut être remué ; et c'est ici que s'établit la grande différence des deux genres, dont l'un exige absolument ce qui passe pour le plus difficile dans les arts, le beau idéal, tandis que l'autre ne le comporte pas. On s'est mépris souvent sur ce mot, et surtout les détracteurs aiment à s'y méprendre ; ils auraient bien voulu confondre une nature idéale avec une nature fausse ; mais l'une est le plus misérable abus de l'art, l'autre en est le chef-d'œuvre ; et cette distinction, qui est une vérité de sentiment pour tout bon artiste, peut devenir pour tout homme de bon sens une vérité raisonnée. Demandez à un peintre, à un sculpteur, s'il est difficile de dessi-

ner des proportions absolument colossales ; ils vous diront qu'il n'y a rien de plus aisé ; mais de donner à un héros comme Achille une figure , une taille , une habitude de corps , un caractère de physionomie qui , sans être en rien hors de la nature , présentent pourtant quelque chose au dessus des autres hommes , c'est là , vous diront-ils , ce qui demande le ciseau ou le pinceau d'un grand maître. De même , la nature fausse était dans l'enflure , aussi facile qu'insensée , de Garnier , de Rotrou , de Mairet , de tous les prédécesseurs de Corneille : la belle nature idéale était dans *Cinna* et dans *les Horaces* ; et remarquez qu'elle tient surtout à la magie du style tragique.

Celle de la comédie ne consiste qu'à joindre la rime et la mesure au langage usuel , sans gêner sa facilité , et seulement pour y ajouter l'avantage de graver plus aisément dans la mémoire ce qui est digne d'être retenu. C'est un mérite sans doute ; mais dans la tragédie la nature des personnages et des intérêts nous fait attendre des choses au-dessus du commun. La poésie , fondée , comme tous les arts , sur des conventions qui promettent un plaisir , s'engage ici à flatter l'oreille par le nombre et l'harmonie , à frapper l'imagination par de belles figures , et pourtant il faut que ce langage élégant et cadencé conserve assez de vérité pour que l'âme et le cœur soient dans une illusion continuelle , ne croient jamais entendre que le personnage lui-

même, et jouissent de la poésie sans qu'elle le fasse oublier. Dans la réalité, il n'aura jamais parlé aussi bien, du moins habituellement : voilà l'idéal. Mais tout ce qu'il dit, il aurait pu le dire ainsi, si l'on parlait en beaux vers; et l'idéal n'est pas faux. Or, quelle plus grande difficulté que de réunir, et cette donnée qui est de l'art, et ce vrai qui est de la nature? Que l'on y fasse attention, et l'on verra que par soi-même l'un devrait nuire à l'autre, et que, s'ils se fortifient réciproquement, c'est le prodige du génie. En effet, qu'un malheureux se plaigne à vous, qu'un homme passionné vous exprime tout ce qu'il ressent; il ne lui en faut pas davantage pour vous émouvoir : dans son langage vous reconnaissez le vôtre; ce qu'il dit, vous le diriez. Mais que, sous les plus belles formes de la poésie, le malheur et la passion exercent le même empire, et même au delà; que ce déguisement convenu les embellisse pour l'esprit, et ne les fasse pas méconnaître par le cœur; je le répète, c'est le triomphe de l'imitation dramatique, et c'est celui de la tragédie.

Le dialogue et le style en sont essentiellement nobles; elle seule peut et doit s'élever jusqu'au sublime de toute espèce : et qu'y a-t-il au-dessus du sublime? On a dit que l'esprit de l'homme tendait naturellement à s'élever, et que l'élévation de la tragédie était peut-être plus facile que le naturel de la comédie. Je ne le crois pas. On a con-



fondue une tendance naturelle au grand avec la faculté de se soutenir à une certaine hauteur : ce sont deux choses très-différentes. Les hommes les plus éclairés ont toujours pensé que le style le plus difficile de tous était le style noble ; et pour plusieurs raisons : il faut de la force pour y atteindre ; de la sagesse pour le régler ; et surtout un art infini pour le varier. Il est toujours près , ou de l'exagération , ou de l'inégalité , ou de la monotonie : ces trois écueils sont très-loin du style de la comédie. Vous risquez peu de tomber , parce qu'il ne s'élève jamais ; et par la même raison vous risquez peu de monter trop haut ; et quant à la monotonie , rien n'en est plus éloigné que la conversation familière , qui , n'ayant point de ton marqué , et les prenant tous , ne peut devenir fatigante que par le fond des choses , et non par l'expression. Aussi convient-on qu'il faut être bien plus grand poëte pour la tragédie que pour la comédie : celle-ci peut demander autant d'invention , mais infiniment moins de poésie de style. Ce n'est pas qu'il n'en faille pour l'écrire comme Molière dans ses bonnes pièces , comme Corneille dans le grand récit de *Menteur* ; comme Destouches dans quelques scènes de *Glauceur* ; comme Piron dans la *Métromanie* , comme Gresset dans le *Méchant* ; mais ce style , quel qu'en soit le mérite , n'exige pas à beaucoup près la réunion d'autant de qualités qu'en suppose celui des pièces

de Racine et de Voltaire, les deux seuls hommes qui jusqu'à nous aient écrit la tragédie avec une perfection continue.

On objecte : — De votre aveu même on peut inférer que, du moins depuis Molière, la comédie est plus difficile que la tragédie, puisque vous posez en fait qu'il a pris ce qu'il y avait de meilleur. — Je réponds : La conséquence n'est pas juste. De ce que j'ai dit on peut conclure qu'il est, non-seulement très-difficile, mais peut-être même impossible d'égaliser les ouvrages de Molière ; et j'en ai indiqué les raisons : mais l'état de la question n'est point changé ; et comme j'ai estimé que Corneille avait eu encore plus à faire que Molière, je suis conséquent lorsque j'estime que la tâche de Racine était plus difficile que celle de Regnard, et la tâche de Voltaire plus que celle de Destouches. J'estime de même que *Manlius* et *Rhadamiste* étaient plus difficiles à faire que la *Métromanie* et le *Méchant*.

On insiste : — Vous avez commencé par établir que le champ de la tragédie est plus vaste que celui de la comédie : donc celle-ci offre moins de ressources, et par conséquent plus de difficultés que l'autre. — Cette objection est pressante : je l'attendais pour développer ce que j'ai mis en avant sur la différence des deux genres, et m'expliquer sur la nature et les résultats de cette différence. C'est en cherchant les meilleures raisons

de part et d'autre que l'on peut parvenir à la vérité.

Oui, l'art de la tragédie est composé de parties plus nombreuses, plus diverses et plus importantes que celui de la comédie; et c'est aussi pour cela que l'un me paraît supérieur à l'autre, et demande plus de qualités réunies. Tous les peuples anciens et modernes, tous les personnages fameux de l'histoire, toutes les révolutions des états, sont du domaine de la tragédie. C'est une richesse immense; mais il faut la conquérir, et le grand talent en est seul capable : c'est une mine abondante, mais très-pénible à fouiller, et qui ne peut être exploitée qu'à grands frais. Quelle force de tête ne faut-il pas pour soutenir sur la scène un grand caractère donné par l'histoire? Quelle solidité de jugement pour en observer toutes les convenances, pour les adapter à l'effet théâtral, pour bien représenter les mœurs nationales, et n'en prendre que ce qu'elles ont de dramatique? Et faites attention que le grand sens nécessaire pour cette partie est loin de suffire, si vous n'y joignez cette sensibilité vive et flexible, nécessaire pour les passions tragiques. N'est-il pas reconnu que les deux choses qui, dans les ouvrages d'esprit, se réunissent le plus rarement, qui même semblent le plus souvent s'exclure, ce sont la grande force de tête et la grande sensibilité du cœur? La sensibilité est assez commune, il est

vrai, dans le degré suffisant pour traiter avec quelque succès des sujets qui offrent de l'intérêt : c'est en général la ressource des écrivains médiocres ; et les grands caractères de l'histoire sont leur écueil. Thomas Corneille a tiré parti d'*Ariane* ; il a défiguré jusqu'au ridicule la reine Elisabeth et le comte d'Essex. Campistron a su intéresser dans le rôle d'Andronic ; il a manqué absolument celui de l'empereur, qui devait retracer Philippe II. La Motte lui-même , le froid La Motte , a réussi dans *Inès* , et n'a pas su peindre Romulus. Le *Régulus* même de Pradon n'est pas sans quelque intérêt , ni sans art dans la conduite ; mais il n'a pas manqué de faire son héros amoureux , et l'a gâté. La Grange-Chancel et Châteaubrun ont eu des beautés dans les sujets de la fable ; ils ont totalement échoué dans les sujets d'histoire. Tous ceux qui avaient mis sur la scène César , Annibal , Alexandre , Scipion , ne les y ont pas fait reconnaître ; il a fallu Voltaire pour faire parler César. De Belloy a tiré des effets , n'importe comment , d'un sujet d'invention comme *Zelmire* ; il a même peint fort bien le patriotisme monarchique dans le maire de Calais ; mais le roi d'Angleterre , Édouard III ; mais son fils , le Prince Noir , le héros de son siècle ; mais ce Titus , surnommé les délices du monde ; mais Coucy , Bayard , Gaston , du Guesclin ne sont nullement dans ses pièces ce qu'ils sont dans les historiens. Voyez Gustave

Vasa dans l'abbé de Vertot, et cherchez-le ensuite dans Piron; et, pour finir par un exemple frappant que me fournit ce même Piron, et qui prouve que ce riche terrain de l'histoire n'est fertile que sous une main bien robuste, voyez, dans son *Fernand Cortez*, cette époque si fameuse et si poétique de la conquête du Nouveau-Monde : y a-t-il trouvé ce que Voltaire a mis dans son *Alzire*. Il résulte de cette foule d'exemples que ces trésors de l'art, en lui ménageant tant de ressources, ne le rendent pas plus facile, puisqu'ils ne sont guère accessibles que pour le talent le plus éminent. Crébillon, qui en avait beaucoup, n'a jamais su tracer qu'un seul caractère historique, Pharasmane; encore est-il calqué sur Mithridate : on sait à quel point il s'est égaré dans les rôles de Catilina et de Cicéron. Je ne connais que deux exemples d'écrivains du second ordre qui soient venus à bout d'un grand caractère, La Fosse dans *Manlius*, et La Noue dans *Mahomet II*; et ils servent encore à prouver combien est rare cette réunion de différentes qualités qui seules peuvent mettre dans toute leur valeur les richesses tragiques. Tous deux, avec assez d'esprit et de jugement pour bien dessiner un caractère, n'ont pas eu assez d'imagination poétique pour que le coloris fût digne du dessin.

Je reviens maintenant à la comédie, et j'avoue qu'en effet le nombre des grands caractères est

borné, et que Molière a choisi les plus marqués et les plus féconds. Plusieurs de ceux qu'elle peut traiter rentrent les uns dans les autres, ou ne sont que des nuances du même fond. Ainsi, *l'Irrésolu*, *le Capricieux*, *l'Inquiet*, *l'Inconstant*, n'ont pas des différences assez prononcées pour fournir des sujets distincts. Mais trois grandes ressources restent au talent comique, l'intrigue, les mœurs et la gaieté : c'est surtout la gaieté qui a distingué Regnard. Or, cette qualité, si essentielle à la comédie, et qui suffit même quand elle est seule, pour y procurer des succès, n'est pas à beaucoup près aussi rare que celles qu'exige la tragédie. C'est par la gaieté qu'a réussi la plus ancienne de nos comédies, *Patelin* : elle étincelle dans les pièces de du Fresny, qui a su y joindre une originalité piquante; dans *Turcaret*, où elle est assaisonnée du sel de la plus piquante satire; dans *la Métromanie*, où, grâce au sujet et à la tournure d'esprit de l'auteur, elle est toute de verve et toute poétique; elle a tenu lieu d'intrigue aux *Plaideurs*; elle a fait le succès du *Grondeur*, et des plus jolies pièces de Dancourt, et le principal mérite de plusieurs pièces de nos jours, même de celles où elle n'est pas toujours de bon goût, comme nous le verrons dans celles de Beaumarchais. J'ai rassemblé ces exemples ( et je pourrais en ajouter beaucoup d'autres ) pour faire voir que, si quelques tragi-

ques d'un ordre inférieur sont parvenus à faire pleurer, il est encore bien plus aisé et plus commun de faire rire : et si l'on m'objectait des tragédies fort médiocres que quelques larmes ont fait valoir au théâtre, je citerais Montfleury, qui est encore joué aujourd'hui, quoique sa gaieté ne soit guère qu'une bouffonnerie licencieuse ; tant le spectateur est de bonne composition dès qu'on le fait rire.

La facilité, particulière à la comédie, de faire les pièces en quatre actes, en trois, en deux, en un seul, peut faire regarder l'intrigue comme une mine presque inépuisable. Une historiette plaisante, un conte, une aventure de société, peut très-aisément fournir une comédie très-agréable. Combien d'auteurs se sont fait quelque réputation avec ces bagatelles ! Elles vont tout à l'heure passer sous nos yeux. Mettez-les toutes ensemble, joignez-y même des pièces en cinq actes, telles que *le Complaisant* ou *la Coquette corrigée*, et le tout supposera moins d'esprit et de talent qu'*Iphigénie en Tauride*, *Didon*, ou même *le Siège de Calais*.

Les mœurs sont une partie qui coûte beaucoup davantage, et qu'on a bien plus rarement mise en œuvre. Il y en a dans *les Dehors trompeurs*, dans *le Méchant*, et dans quelques pièces plus modernes ; mais en général on les néglige trop, soit qu'on ne sache pas les voir avec un œil

observateur, soit qu'on n'aperçoive pas tout ce qu'on en pourrait tirer. C'est aujourd'hui le champ où le vrai talent pourrait faire la meilleure et la plus belle moisson. Il faut d'abord se persuader qu'elles ne sont plus ce qu'elles étaient ; et ce sont ces changemens inévitables, fruits de l'esprit de société, de ses progrès et de ses abus, qui sont un des inconvéniens attachés au genre, mais en même temps une ressource pour ceux qui le cultivent. L'inconvénient consiste en ce que la ressemblance perd, sinon de son mérite, au moins de son effet, quand le modèle est changé. Beaucoup de nos comédies sont, du côté des mœurs, des portraits de nos grands-pères qu'on laisse dans l'antichambre, fussent-ils peints par Largillière ou Rigaud. Toutes ces intrigues, conduites par des valets et des soubrettes, ne ressemblent plus à rien. Elles étaient bonnes lorsque les femmes, gênées par des lois plus sévères, avaient besoin de ces agens subalternes. Aujourd'hui l'on peut se passer de leur secours ; ils peuvent encore tout savoir ou deviner tout, mais on ne leur confie plus rien. Personne n'entretient confidemment son valet d'amour ou de mariage, et les femmes savent qu'il n'y a point de confidente plus dangereuse qu'une femme de chambre. Un auteur qui reviendrait à ces vieilles routines ne serait donc pas un peintre ; il ne ferait que copier d'anciens tableaux. On ne retrouverait



plus aujourd'hui l'original de *Turcaret* : il y en avait cent quand Le Sage fit sa pièce. C'est la gaieté des détails qui la soutient, et non plus le plaisir de retrouver ce que l'on connaît. Nos robins ne ressemblent pas plus à leurs pères que nos financiers à leurs prédécesseurs. La querelle de Vadius et de Trissotin, copiée par Molière d'après nature, ne pourrait tout au plus avoir lieu aujourd'hui que dans la littérature des cafés. Tout est changé, et tout est raffiné. C'est sans doute une des raisons qui ont tant diminué dans ce siècle la vogue des anciennes comédies : toujours estimées, elles sont suivies beaucoup moins. Molière lui-même, que l'on sait par cœur, il est vrai, mais pas plus que Corneille et Racine, a bien moins de spectateurs : c'est que les plaisirs du cœur s'usent moins que ceux de l'esprit, et c'est encore un des grands avantages de la tragédie. Cependant Molière a un mérite particulier, indépendant de toute révolution dans les mœurs. A tout moment il peint ce qui dans l'homme ne change jamais, ce qui tient à la nature, et non pas seulement aux mœurs. S'il refaisait aujourd'hui *les Femmes savantes*, il ferait un autre tableau. Les deux auteurs ne se diraient plus de grosses injures ; mais Vadius, après s'être moqué de ceux qui lisent leurs vers, pourrait encore dire : *Voici de petits vers*. Cela est de tous les temps. Molière ne chasserait plus une servante

pour n'avoir point *parlé Vaugelas* ; mais Chrysale , qui se vante toujours d'être le maître , et qui est toujours mené par sa femme , pourrait dire encore à son gendre , quand sa femme est d'accord sur le mariage de sa fille :

Je vous l'avais bien dit que vous l'épouseriez.

Cela est de tous les temps. Molière est plein de traits pareils ; et pourtant , comme on le sait , il n'attire plus la foule , comme nos grands tragiques , parce que , toutes choses d'ailleurs égales , on aime encore mieux être ému que d'être amusé.

On a dit que , sur le retour de l'âge , il arrivait assez souvent de préférer la comédie à la tragédie. La vérité est qu'on devient seulement plus difficile sur le tragique , parce qu'on a le goût plus formé que dans la jeunesse , où toutes les émotions sont bonnes pour l'extrême besoin qu'on en a ; et j'ai toujours vu qu'une bonne tragédie bien jouée produisait son effet sur les spectateurs de tout âge , et n'attirait pas moins les vieillards que les jeunes gens. Mais la comédie est plus communément bien exécutée que la tragédie ; de plus , elle supporte bien mieux la médiocrité de l'exécution , et cette différence est encore à l'avantage de la tragédie. Elle prouve l'idée qu'on a de l'excellence de cet art , par le chagrin qu'on éprouve à le voir dégradé ; elle prouve le plaisir qu'on s'en promet , par le regret de voir cette

espérance trompée. Enfin, pour ajouter une dernière preuve de cette prééminence, j'observerai que tous nos tragiques célèbres se sont essayés avec succès dans la comédie, Corneille dans *le Menteur*, Racine dans *les Plaideurs*, Voltaire dans *Nanine*; et pas un comique n'a pu faire une tragédie passable. Regnard, Brueys, Marivaux, La Chaussée et autres, l'ont tenté, et l'on ignore jusqu'au titre de leurs pièces. Thomas Corneille écrit très-mal la tragédie, et il a versifié assez heureusement le *Festin de Pierre*.

J'ai exposé l'inconvénient qui résultait, pour la comédie, de la mobilité des mœurs sociales; mais on peut le compenser par l'avantage de rajeunir le portrait en suivant les variations du modèle, et de renouveler ainsi cette partie de l'art qui est sujette à vieillir. C'est l'espèce de gloire qui se présente aujourd'hui à celui qui aura le courage et la force de s'en servir : ce sont des mœurs qu'il faut peindre. La société mise sur la scène peut seule tenir lieu de ces caractères prononcés, saillans et à gros traits, que ne comportent plus guère l'élégance perfectionnée de nos usages et le ton presque uniforme de ce qu'on appelle le monde. Les vices et les ridicules raffinés, et la corruption raisonnée, et l'hypocrisie, non plus de religion, mais de morale, n'offrent pas, je l'avoue, des surfaces aussi fortement comiques que les mœurs du temps de Molière;

mais ce qui ne peut plus suffire à un portrait peut se rassembler en tableau, et la comédie peut se conformer à la marche de la société. Si chaque individu ne marque pas assez, l'esprit général marque beaucoup; et ses traits, quoique dispersés sur plusieurs physionomies, peuvent faire sur la scène une peinture vivante, et c'est au vrai talent qu'il appartient de la colorier<sup>1</sup>.

Nous avons de jeunes auteurs qui ont de la gaieté et du naturel dans le dialogue, de la facilité et de l'élégance dans le style<sup>2</sup>. C'est un avantage d'autant plus estimable en eux, qu'ils l'ont sauvé de la longue contagion du faux esprit, et du règne passager de la grossièreté révolutionnaire : qu'ils y joignent l'observation des mœurs, et nous aurons encore des poètes comiques.

## SECTION II.

### Destouches.

Le premier que ce siècle nous présente, en suivant l'ordre des temps, c'est Destouches. La collection de ses ouvrages imprimés est nom-

<sup>1</sup> On s'apercevra aisément que tout ce morceau, hors le dernier alinéa, fut composé avant la révolution; et je n'y ai rien changé, parce qu'il demeure aussi vrai qu'auparavant.

<sup>2</sup> MM. Colin d'Harleville, Picard, l'auteur des *Étourdis*, etc.

breuse ; et , heureusement pour sa réputation , la plus grande partie est dans un entier oubli. C'est un triste recueil que celui qui est composé du *Curieux impertinent*, de *l'Ingrat*, du *Philosophe amoureux*, de *l'Obstacle imprévu*, de *l'Ambitieux*, du *Médisant*, de *l'Enfant gâté*, de *l'Aimable Vieillard*, de *l'Amour usé*, de *l'Homme singulier*, de *la Force du naturel*, du *Jeune Homme à l'épreuve*, du *Trésor caché*, du *Dépôt*, du *Mari confident*, de *l'Archiméniteur*, etc. A l'énumération de ces titres , on est tenté de répondre comme Chicaneau :

Si j'en connais pas un , je veux être étranglé.

Et ce qu'on peut faire de mieux , c'est de ne pas les connaître. Une insipide monotonie d'intrigues communes , froides ou forcées ; des scènes de valets remplies de plaisanteries triviales ; des rôles d'amoureux et d'amoureuses , débitant des fadeurs usées ; de grossières imitations de Molière et de Regnard qu'on peut appeler de maladroits plagiat : tel est le fond de toutes ces pièces. Pas un caractère bien conçu , pas une situation comique ; la plupart des sujets mal choisis.

*L'Ingrat* pouvait-il être un caractère de comédie ? Peut-on rire de ce qui fait horreur ? Un homme qui fait trophée du vice le plus bas et le plus odieux , qui s'en vante et en fait des leçons à son valet , pouvait-il être supporté ? Si l'auteur

a cru s'autoriser du *Tartufe*, qui est aussi ingrat qu'on peut l'être, c'est qu'il n'a pas vu que rien n'était plus naturellement comique que les grimaces de la fausse dévotion, et que le plaisant du masque couvrait l'odieux du visage.

*Le Médisant* n'est qu'une nuance du *Méchant*, et ne peut pas faire un caractère qui puisse soutenir cinq actes. Une légèreté d'esprit qui n'est qu'en paroles ne peut guère produire des situations ; ce qui pourtant est le but des caractères comiques, et les met en valeur. On imagina de reprendre le *Médisant* il y a vingt ans, à la faveur des *Fausse infidélités*, qui avaient un succès très-mérité. La grande pièce ne servit qu'à faire abandonner la petite.

*L'Homme singulier* ne fut pas plus heureux : sa singularité se borne à s'habiller autrement que les autres, à appeler son laquais *monsieur*, et à ne pas manger à des heures réglées. Le reste de son rôle est tout en lieux communs de morale, qui sont à l'usage de tout le monde comme au sien : ce n'est pas là de la comédie.

*L'Ambitieux* n'en est pas une : c'est une espèce de drame héroïque dans le genre de *Don Sanche d'Aragon*, mais très-loin de cette pièce, qui, toute froide qu'elle est, a des beautés dignes de Corneille. Il y a dans celle de Destouches un rôle capable d'en faire tomber une meilleure : c'est une espèce de folle qu'il appelle *indiscrete*, et qui est

d'une extravagance outrée et ridicule , aussi impossible à supporter dans la femme d'un premier ministre qu'il le serait de trouver madame d'Escarbagnas dans une femme de la cour.

*La Fausse Agnès* , qui n'a été jouée qu'après la mort de l'auteur , est restée au théâtre. Il faut se prêter à l'excès de crédulité du poète campagnard , qui est la dupe d'une stupidité apparente , portée à un excès absolument invraisemblable dans une fille bien élevée et qui passe pour avoir de l'esprit. Comme il n'en manque pas lui-même , malgré sa burlesque métromanie , il est bien difficile qu'il donne si aisément dans un piège si grossier , et qu'il imagine qu'une fille de condition , qui a dix-huit ans , *apprend à écrire depuis deux mois* : c'est une caricature ; mais la dupe fait rire , et , comme je l'ai dit , on ne se rend pas difficile sur le rire.

*Le Tambour nocturne* et *le Dissipateur* n'ont été joués non plus que depuis la mort de Destouches. La première de ces deux pièces est une imitation d'une comédie anglaise : il y a dans l'original trois ou quatre intrigues , suivant l'usage ; il n'y en a point du tout dans la copie. C'est un homme que sa femme croit mort , et qui s'amuse pendant cinq actes à lui faire peur en jouant le rôle de revenant , ou à lui donner , sous l'habit d'un devin , des conseils dont elle n'a pas besoin. Il s'agit d'éloigner un fat qu'elle-même méprise souverai-

nement, et que le revenant finit par mettre en fuite en battant du tambour. Il n'y a là aucune espèce de nœud dramatique ; mais tout a passé à la faveur d'un de ces rôles originaux, dans le grotesque, que les crayons anglais savent dessiner. Le jeu de Préville fit la fortune de M. Pincé, du vieil intendant *aux trois raisons*, et la pièce est demeurée. Telle qu'elle est, je la préférerais au *Dissipateur*, toutes les fois que M. Pincé sera bien joué, car du moins il amuse ; mais le fond du *Dissipateur* est si essentiellement faux, que le bon sens ne peut s'empêcher de le rejeter. Quelle idée que celle d'une femme qui, pour corriger son amant de sa prodigalité, projette de s'emparer de toute sa fortune, et en vient à bout dans un jour ! Quel homme a jamais perdu, dans une partie de jeu avec sa maîtresse, *argent, billets, contrats, meubles, carrosse, hôtel*, enfin tout ce qu'il possédait ? L'auteur n'avait pas osé risquer cette pièce de son vivant ; et quoiqu'elle ait eu peu de succès après sa mort, cependant elle est au répertoire. Des deux scènes qui ont contribué à la faire supporter, l'une est encore un emprunt fait à Regnard : c'est la méprise de l'oncle, à qui on fait accroire, comme à celui du joueur, que son neveu est amendé, et que le bruit des convives, dans la salle voisine, est une dispute de savans, comme les imprécations du joueur sont, dans la bouche d'Hector, *des vapeurs de*



*morale* causées par la lecture de Sénèque. L'autre appartient à Destouches, et a de l'intérêt : c'est l'offre généreuse du dernier valet qui reste au dissipateur, et qui veut partager le peu qu'il possède avec son maître que tout le monde vient d'abandonner. L'effet de ces sortes de scènes est toujours sûr ; mais qu'est-ce qu'un incident isolé et qui ne produit rien pour racheter un canevas si vicieux ?

*Le Triple Mariage* est calqué sur tout ce que l'on connaît. Parmi cette foule de petites pièces d'un acte, dont la réussite est si facile, et qui laissent d'autant plus de place à l'indulgence, qu'il y en a moins pour l'ennui, l'on en connaît peu d'aussi médiocres. Celle-ci était fondée sur une aventure réelle. Un père, son fils et sa fille s'étaient tous trois mariés secrètement. On croirait que ces trois mariages secrets peuvent amener quelques situations : point du tout ; ils n'annoncent qu'une fête et un bal, où les trois mariages se déclarent à mesure que chaque personnage se démasque.

*L'Irrésolu* eut très-peu de succès, et n'a pas été repris pendant la vie de l'auteur. C'est encore un de ces sujets dont le choix prouve peu de discernement, un de ces caractères dont le développement nécessite l'uniformité : dès la première scène, on l'a vu tout entier ; on est sûr qu'il dira toujours oui et non. Il en est comme de *l'Es-*

*prit de Contradiction*, que du Fresny avait d'abord fait en cinq actes, puis en trois, puis en un seul. Il réussit sous cette dernière forme, parce qu'il n'en fallait pas davantage pour filer ingénieusement une petite intrigue qui a pour objet de faire dire *oui* à la personne contrariante, en lui faisant croire que tout le monde veut qu'elle dise *non*. Cette idée est agréable, et un acte suffisait pour la remplir; au lieu que la même contrariété, revenant pendant cinq actes, n'offrait que le retour d'un même effet; et c'est ce qui arrive aussi dans *l'Irrésolu*. Tout le jeu du personnage consistant à vouloir et ne vouloir pas, on sait trop que sa volonté du second acte sera tout le contraire du premier, et ainsi de suite : c'est une machine qui tourne sur elle-même, et celle-là n'est pas la machine dramatique, qui doit toujours offrir un mouvement varié. Il y a pourtant du mérite dans cette pièce : elle n'est pas mal intriguée, et elle est assez purement écrite. Il y a de l'art à justifier l'irrésolution par les différentes manières de voir un objet sous plus ou moins de rapports, selon qu'on a plus ou moins de lumières. Les scènes de l'irrésolu avec les deux femmes entre lesquelles il hésite sont assez bien dialoguées; et il finit la pièce par un vers singulièrement heureux lorsqu'il dit, après s'être enfin déterminé pour Julie :

J'aurais mieux fait, je crois, d'épouser Célimène.

Je suis persuadé que cette comédie, si l'auteur l'eût mise en un acte, aurait eu le même succès que *l'Esprit de Contradiction* : telle qu'elle est, on la joue rarement.

Si Destouches n'eût fait que les ouvrages dont je viens de parler, il serait au-dessous de Dancourt, car il n'y en a pas un qui vaille *les Bourgeoises de qualité*; mais il a fait *le Philosophe marié* et *le Glorieux*; et en vérité quand on a lu tout le reste, on est étonné qu'il les ait faits. Ce n'est pas le seul exemple de cette prodigieuse disproportion : nous l'avons vue dans l'auteur de *Rhadamiste*; nous la verrons dans celui de *la Métromanie*. Le talent est souvent une sorte de mystère pour les connaisseurs, comme l'intelligence humaine pour les philosophes. Ceux-ci ont peine à concevoir des traits de lumière qui brillent quelquefois dans l'homme le plus borné; ceux-là ne peuvent pas expliquer davantage comment un talent très-faible dans une foule de productions peut avoir un ou deux momens si heureux, qu'il rassemble dans un seul ouvrage tout ce qui lui avait manqué dans les autres.

Il y a dans *le Philosophe marié* de la conduite et de l'intérêt, des situations et des contrastes. Le mystère qu'Ariste veut garder sur son mariage, qu'il a conclu sans le consentement d'un oncle dont il est l'héritier, est suffisamment justifié par la crainte de perdre cette succession, et

de nuire à la fortune de sa femme et de ses enfans, si cet oncle, qui a des vues d'établissement pour lui, vient à savoir qu'il s'est secrètement engagé. Mais c'est un défaut réel, dans le caractère d'un homme donné pour philosophe, de montrer tant de confusion d'être marié, pour s'être permis auparavant de plaisanter sur le mariage et de se moquer de ceux qui avaient pris ce parti. C'est mettre beaucoup trop d'importance à ce qui en a fort peu, et rougir beaucoup trop de l'espèce d'inconséquence la plus excusable de toutes. Cette petitesse déplaît dans un homme, d'ailleurs fort sensé, et nuit un peu au plaisir que fait en général cet ouvrage très-estimable. La douceur, la sensibilité, la modestie, qui font le caractère de Mélite, méritent la tendresse qu'Ariste a pour elle, et ont l'avantage assez rare de rendre l'amour conjugal intéressant. Le parti que prend enfin Ariste de déclarer et de soutenir hautement son mariage, au risque d'être déshérité par son oncle, qui parle de le faire casser, redouble cet intérêt; et le dénouement est fort bien amené par la méprise très-plaisante et très-naturelle de cet oncle, qui prend pour Mélite sa sœur Céliante, et qui ne conçoit pas qu'on lui ait vanté la douceur et les grâces d'une femme qui le traite avec la brusquerie la plus aigre. Cet emportement, de plus, n'a rien de déplaisant ni de déplacé, parce que Céliante, qui est naturellement

très-vive , ne peut entendre de sang-froid qu'on menace de casser le mariage de sa sœur : ce sentiment honnête justifie tout , et les bienséances sont gardées. D'un autre côté , la modestie soumise et résignée de Mélite n'en a que plus de pouvoir sur le cœur de cet oncle , qui se croyait bravé et insulté , et qui ne voit que de la soumission et de la douceur. Tout le cinquième acte est bien conçu , et remplit toutes les conditions dramatiques , qui conduisent le progrès de l'intrigue de manière que la fin enchérisse sur tout ce qui a précédé. Il faut aussi louer l'auteur du choix de l'épisode qu'il a su lier à son action : les caprices de Céliante , et son humeur fantasque , mais amusante , étaient nécessaires pour égayer et varier le sujet que la philosophie d'Ariste , et la situation contrainte de Mélite , auraient pu sans cela faire paraître d'un sérieux trop uniforme. C'est par la même raison qu'il y a joint le rôle du marquis du Lauret , qui a pénétré le secret d'Ariste , et se divertit à lui donner de la jalousie en paraissant amoureux de sa femme. Ce rôle , celui de la suivante Finette , qui profite de ses avantages sur un maître dont elle a le secret , et les scènes de querelle et de picoterie entre Céliante et Damon son amant , répandent dans cet ouvrage l'enjouement essentiel à la comédie. Le dialogue en est agréable et le style pur , quoiqu'on désirât d'en retrancher quelques plaisante-

ries un peu froides et même assez peu décentes. Damon, par exemple, en querellant avec Céliante, lui dit :

Quoique vous m'appeliez pour vous faire raison ,  
 Je vous laisse le choix du temps , du lieu , des armes ;  
 Mais , comme vous pourriez m'éblouir par vos charmes ,  
 Pour rendre tout égal , ne conviendrez-vous pas  
 De choisir une nuit pour vider nos débats ?  
 Vous riez ?

CÉLIANTE.

Oui , je ris , quoique fort en colère.  
 Cette saillie est bonne , et ne peut me déplaire.

Apparemment Céliante n'est pas difficile en *sail-  
 lies* : celle-là me paraît beaucoup trop apprêtée ,  
 et de plus faite pour plaire à Finette plutôt qu'à  
 Céliante. Mais ces taches sont rares dans *le Phi-  
 losophe marié* , qui en général est écrit de bon  
 goût.

Cet ouvrage , qui eut un grand succès , faisait  
 déjà beaucoup d'honneur à Destouches ; mais il  
 se surpassa lui-même dans *le Glorieux*. Ce n'est  
 pas que l'on n'ait beaucoup critiqué le rôle prin-  
 cipal ; mais j'avoue qu'en le relisant ces critiques  
 m'ont peu frappé , et que je n'ai trouvé à re-  
 prendre que quelques détails qui manquent de  
 convenance. Il est bien sûr que le comte de Tuf-  
 fière , qui , malgré sa hauteur , se pique d'une ex-  
 trême politesse , ne doit pas dire devant son futur

beau-père qui lui rend visite, et à qui un valet veut donner une chaise :

. . . . . Non, offrez ce fauteuil :  
Il ne le prendra pas...

C'est une grossièreté dont l'homme le plus vain n'est pas capable, dès qu'on lui suppose l'usage du monde. Je conviens aussi qu'on peut désapprouver en lui le refus de rendre une visite à la mère d'Isabelle qu'il veut épouser. C'est trop blesser les usages reçus, et je ne pense pas que le grand seigneur le plus fier se crût dispensé de cette démarche, qui est de nécessité envers une mère dont on recherche la fille. Il est vrai que ce refus produit, entre le glorieux et Lisimon, une scène d'humeur qui est comique.

. . . . . Suivi de ma famille,  
Dois-je venir ici vous présenter ma fille,  
Vous priant à genoux de vouloir l'accepter?  
Si tu te l'es promis, tu n'as qu'à décompter :  
Ma fille vaut bien peu, si l'on ne la demande.  
Je te baise les mains, et je me recommande  
A ta grandeur. Adieu.

Mais les boutades plaisantes de Lisimon ne répèrent pas cette disconvenance marquée dans le rôle du glorieux, qui, d'ailleurs, à ces deux fautes près, ne mérite que des éloges. Je présume que ce sont ces fautes, et la mauvaise honte poussée trop loin dans *le Philosophe marié*, qui ont fait dire

à Voltaire que le comique de Destouches était *un peu forcé*. Tout le reste de l'ouvrage me paraît d'un comique parfaitement entendu. Rien de plus heureux que d'opposer au comte de Tuffière, qui porte si haut les prérogatives de sa naissance, et qui est si délicat sur le ton et les manières, un épais financier, bon homme au fond, mais persuadé que ses richesses le mettent au niveau de tout le monde, et accoutumé, par défaut d'éducation, à une familiarité qui va jusqu'à tutoyer tous ceux qui ont affaire à lui. Quoique ce contraste semble se présenter de soi-même, il n'en est pas moins plaisant, surtout par les efforts momentanés que fait Lisimon pour être un peu plus poli avec le comte, efforts qui n'aboutissent qu'à le faire retomber un moment après dans ses vieilles habitudes. On rit de bon cœur de voir à quel point il déconcerte la morgue et la gravité du comte; et quand il l'entraîne par le bras en criant,

Laisse en entrant chez nous ta grandeur à la porte ,

ou dit comme Pasquin :

Voilà mon glorieux bien tombé !...

L'auteur a employé toute l'adresse convenable à motiver, d'un côté, la complaisance forcée de Tuffière, qui est au supplice, mais qui a besoin d'un riche mariage, et de l'autre, la patience de Lisi-



mon, qui ne laisse pas d'être excédé quelquefois des hauteurs du comte, mais qui veut absolument que sa fille soit comtesse, et qui, de plus, accoutumé à être maître chez lui, tient d'autant plus à ce mariage, que sa femme s'est déclarée pour un autre gendre. Ainsi, la pièce, dont le fond est très-moral, fait voir, dans le financier, comme dans le grand seigneur, les prétentions de la vanité punies par les sacrifices qu'elles coûtent. Le plan est arrangé de manière à mettre sans cesse l'orgueil en souffrance, et toujours par des moyens aussi naturels que les effets sont comiques. Le glorieux veut imposer à tout le monde, et tout le monde le met à la gêne ou se moque de lui. Il n'y a pas jusqu'à l'homme *aux révérences*, le doux Philinte, qui le raille très-finement à l'instant même où le comte croit lui faire la loi. La suivante, Lisette, se trouve autorisée par sa maîtresse à faire la leçon au présomptueux Tuffière, qui est forcé de la recevoir. Mais ce qu'il y a de mieux conçu, c'est de lui avoir donné un père dont la pauvreté désole son faste : et de là cette scène excellente où il est obligé de faire passer ce vieillard pour son intendant ; de là le coup de théâtre, vraiment comique, produit par un seul mot dans la scène de la reconnaissance : *Sa sœur femme de chambre !* C'est encore une idée qui va au but de la pièce, que le père du glorieux ait été ruiné par l'orgueil de sa mère ; et ce qu'on ne sau-

rait trop louer, c'est de n'avoir jamais rendu ni vil ni odieux le principal personnage, qui doit être, au dénouement, heureux et corrigé. Il a beau rougir de l'indigence de son père, la nature l'emporte quand elle réclame ses droits, et il tombe à ses genoux devant une foule de témoins. Il s'excuse même, au quatrième acte, d'une manière assez plausible, de vouloir cacher l'état malheureux de son père à un opulent financier qui pourrait mépriser la pauvreté. Il conjure ce père de ne pas les exposer tous deux à cette humiliation ; et c'est là que se trouvent ces deux vers admirables :

J'entends : la vanité me déclare à genoux  
Qu'un père infortuné n'est pas digne de vous ;

vers qui ont une sorte de beauté bien rare et presque unique dans la comédie, le sublime de l'expression ; car on peut qualifier ainsi *la vanité* qui parle à *genoux*.

Au mérite des caractères et des situations *le Glorieux* joint celui d'un intérêt peu commun dans ce genre de drame, et qui n'est point trop romanesque. Il se fait sentir surtout dans le dénouement, où l'on est bien aise que le père soit rentré dans ses biens, et l'apprenne à son fils lorsque la nature a vaincu son orgueil, et à sa fille, dont une conduite honnête, sage et courageuse a fait désirer l'union avec le jeune Valère, le fils de Lisimon, dont l'amour n'a eu que des vœux légi-

times. Les rôles accessoires n'ont pas été négligés : il y a du comique dans celui de La Fleur , qui ne peut souffrir d'avoir un maître à qui ses valets n'oseraient parler ,

. . . J'aimerais mieux deux mots que deux pistoles ;

dans celui de Pasquin, le valet de chambre, qui copie sans y penser les grands airs de son maître, mais qui ensuite a le bon sens de n'en donner d'autre raison, *sinon qu'il est un sot*. Enfin, l'élégance de la versification , et un dialogue semé de traits heureux et de vers qu'on a retenus, achèvent de mettre cette comédie au rang des premières de ce siècle. Quelques personnes préfèrent *la Métromanie* : *le Glorieux* a toujours été plus suivi ; et, sans prétendre décider le goût des autres sur deux pièces si différentes, j'avouerai que le mien incline pour le chef-d'œuvre de Destouches.

### SECTION III.

Piron et Gresset.

Avant de parler de celui de Piron , ou plutôt du seul bon ouvrage qui nous reste de lui , il faut dire un mot de ses autres compositions dans le même genre. Ce n'est pas qu'elles en vaillent la peine ; mais comme il ne manque pas de gens qui

louent dans tel auteur tout ce qu'il y a de plus mauvais, par la même raison qu'ils décrivent dans tel autre ce qu'il y a de meilleur, il ne faut pas garder un silence qu'ils auraient soin d'interpréter à leur façon. *L'Amant mystérieux* fut joué avec *les Courses de Tempé* : l'un tomba, l'autre eut quelque succès, apparemment parce que l'on fut plus indulgent pour la pastorale que pour la comédie. Le temps leur a fait une égale justice : toutes deux sont entièrement oubliées. L'auteur a le courage d'avouer, dans une préface, que *l'Amant mystérieux* méritait son sort : ce qui eût été encore plus louable, c'était de ne pas l'imprimer ; mais enfin, puisqu'il l'a condamné lui-même, c'est une raison pour n'en rien dire. Quant aux *Courses de Tempé*, rien au monde n'était plus opposé au talent de Piron que ce genre de drame, qui demande de la grâce et de la douceur, et forme un contraste achevé avec la dure sécheresse de son style. Le peu d'intrigue qu'il y a dans la pièce est aussi entortillé que le dialogue. Il s'agit de gagner une femme à la course, et il se trouve que celui qui est vainqueur n'a voulu l'être que pour céder sa conquête à un autre, le tout sans aucune nécessité, et pour mettre gratuitement en peine, jusqu'au moment de la victoire, son ami et la maîtresse de son ami qui avaient cent autres moyens d'être heureux. La pièce est très-mal imaginée et très-mal écrite. Quant à la

manière dont Piron fait parler ses bergers, il suffit d'écouter ces vers :

On sait de votre sœur l'inquiétude extrême :

Elle fait du reproche un usage fréquent.

Mais d'une bouche qu'on aime

Le reproche est-il choquant ?

De l'amitié véritable

C'est le signe convaincant ;

C'est le langage digne

Du sentiment respectable.

Plus il est, par conséquent,

Continuel et piquant

Plus l'ami est redevable.

Cette gravité si déplacée d'expressions morales, ce choix bizarre de rimes si pesamment redoublées, ces aigres consonnances et ces tournures laborieuses, voilà ce que Piron sait tirer de la flûte pastorale.

On ne connaît guère, de ses *Fils ingrats*, que le titre : ils n'ont jamais été repris, quoiqu'ils aient eu, comme tant d'autres pièces qui ne valent pas mieux, l'honneur d'une réussite éphémère. Le sujet est aussi mal choisi que celui de l'*Ingrat*, de Destouches ; il roule de même sur un fond trop odieux ; mais il est bien plus mal conduit. L'intrigue des cinq actes consiste à retirer des mains de trois fils avides les biens dont leur père s'était dépouillé en leur faveur ; et cette intrigue, qui ne tend qu'à leur faire croire qu'il a encore d'autres biens à partager, est mêlée par un paysan. Cha-

cun d'eux, dans l'espérance d'avoir la plus grande part au nouveau partage, s'empresse d'offrir au père une partie de ce qu'il leur avait abandonné, et il recouvre ainsi la moitié de sa fortune. L'auteur n'a pas même fait usage du contraste heureux qui se présentait de lui-même, et qui pouvait jeter quelque intérêt dans la pièce; il n'a pas songé à opposer la reconnaissance de l'un des trois fils à l'ingratitude des deux autres : tous trois sont grossièrement vils et sottement crédules. La diction est encore plus martelée que celle des *Courses de Tempé*; et quand elle cesse d'être froide, et veut devenir comique, elle est du plus mauvais goût. On en peut juger par ce morceau du rôle d'un valet :

En passant comme un Basque auprès de la maison ,  
De cent ragoûts exquis la douce *exhalaison*  
M'est par un soupirail *venu* <sup>1</sup> rompre en visière :  
*Mon dme en a passé dans mon nez tout entière.*  
Et, piquant l'appétit dont le ciel m'a doué,  
Sur la place à l'instant l'odorat m'a cloué.  
Excusez un moment ma friandise émue  
Des charmes d'une odeur chez vous si peu connue, etc.

C'est réunir le burlesque et le baroque. Il y a pourtant quatre vers bien faits dans le rôle du père :

Devais-je, à votre avis, thésaurisant sans cesse,  
Imiter ces vieillards, tyrans de la jeunesse,

<sup>1</sup> Faute de langue : il faut *venue*.

ne connais point d'ouvrage où il y ait plus de cet esprit qui est celui du sujet, où il soit plus saillant sans être jamais cherché, où il soit plus prodigué sans luxe et sans profusion.

Quelle objection peut-on faire contre tant de mérites réunis ? Il y en a d'abord une, qui ne les affaiblit pas en eux-mêmes, puisqu'ils sont au plus haut degré où ils puissent être, mais qui restreint l'admiration qu'on leur doit, et laisse place à la concurrence. C'est la nature du sujet, renfermé tout entier, soit pour les caractères, soit pour les situations, soit pour les détails, dans un travers d'esprit qui est particulier à une classe peu nombreuse, et qui influe peu sur la société : ce travers, c'est la manie de versifier. La comédie étant un tableau moral, plus elle généralise ses modèles de manière à procurer l'instruction du plus grand nombre, plus elle a le mérite de s'approcher de son principal objet, et celui-là manqué à *la Métromanie*. C'est une aventure plaisante très-ingénieusement dialoguée, mais qui ne peut guère que faire rire, car elle ne tend pas même à corriger le travers qu'elle représente ; au contraire, elle est bien plus propre à faire des métromanes qu'à en diminuer le nombre. Otez à Damis l'excès d'enthousiasme qui tient à la jeunesse et qui doit passer avec elle, c'est d'ailleurs un personnage dont quiconque a le goût de la poésie sera flatté d'être la copie, et se croira même autorisé à suivre

l'exemple. Il a une supériorité évidente sur tout ce qui l'entoure ; il s'exprime avec grâce , pense avec noblesse , agit avec courage et générosité ; au dénoûment , l'admiration et la reconnaissance mettent tout le monde à ses pieds. Qui ne voudrait pas lui ressembler ? Il est brouillé avec son oncle , mais on voit que son talent et son caractère lui feront partout des amis ; il refuse un mariage avantageux , mais il n'était pas amoureux , et ne désire pas la fortune ; et de là naît un autre inconvénient qui se fait sentir surtout au théâtre , le défaut d'intérêt. Dans quelque genre de drame que ce soit , il en faut à un certain degré : le cœur ne demande pas à être vivement ému dans une comédie ; mais pourtant il veut y être pour quelque chose , s'attacher à quelque objet , et remporter quelque satisfaction ; en un mot , dès que vous rassemblez les hommes au théâtre , le cœur ne doit pas y être entièrement oisif. Or , le caractère tout à la fois comique et brillant que Piron a donné à son métromane lui a prescrit un plan qui exclut tout intérêt. Il est très-plaisant de l'avoir fait amoureux de mademoiselle Mériadec , qui n'est autre que le rimeur Francaleu ; il est très-noble de l'avoir peint absolument désintéressé , et capable de procurer à son ami une héritière de cent mille écus qu'il pouvait prendre pour lui. Mais qu'arrive-t-il ? C'est que cet intérêt dont je viens de parler , et qui est nécessaire à toute espèce de



drame, ne pouvant pas se porter sur lui, ne peut plus se placer que sur Dorante; et malheureusement celui-ci est tellement inférieur à Damis de tout point, il mérite si peu de tenir son bonheur de la main d'un ami qui a tant de droit de se plaindre de lui, que tous les spectateurs désirent au fond de l'âme que le métromane l'eût emporté sur lui, et ne fût pas obligé de dire en finissant la pièce :

Muses, tenez-moi lieu de fortune et d'amour.

La dernière impression est tres-essentielle au théâtre, et celle-là n'est pas avantageuse à l'ouvrage, et fait trop sentir le vide d'intérêt que jusqu'à ce moment la gaieté comique a suppléé. Voilà, ce me semble, les raisons qui font que *la Métromanie* ne produit pas un effet dramatique proportionné à l'idée qu'elle laisse de son mérite, et au plaisir qu'elle fait à la lecture. Elle amuse, elle plaît à l'esprit, l'oreille en retient les vers; mais elle ne rappelle pas au théâtre autant que le *Glorieux*. Il y a dans l'ouvrage de Destouches moins de verve, moins de saillies, moins de gaieté que dans celui de Piron; mais pourtant il y a de tout cela dans un degré suffisant, et il s'y joint un comique plus moral, plus profond, plus étendu, et surtout un bien plus grand intérêt; et ce sera toujours un avantage précieux que de joindre l'in-

térêt aux effets comiques : Molière n'y est parvenu que dans ses chefs-d'œuvre.

C'est là surtout ce qui manque au *Méchant* de Gresset. L'intrigue en est froide et copiée à peu près du *Flatteur* de Rousseau. Le méchant, comme le flatteur, veut rompre le mariage d'un de ses amis pour se substituer à sa place; le flatteur, parce que ce mariage peut lui faire une fortune dont il a besoin; le méchant, pour avoir le plaisir de brouiller; et, dans les deux comédies, c'est un valet gagné par une soubrette, qui démasque le traître, et fournit contre lui les pièces de conviction. Mais celle de Gresset est mieux conduite que celle de Rousseau : dans celle-ci, le jeu des ressorts est un peu forcé; il est, dans l'autre, plus aisé et plus naturel. *Le Flatteur* est presque entièrement dénué de comique, si ce n'est dans quelques endroits de la scène du dédit, dont le fond est d'ailleurs peu vraisemblable. Il y en a davantage dans *le Méchant*, particulièrement dans la scène où Valère joue la fatuité et l'impertinence pour dégoûter de lui le bonhomme Géronte : cette scène est excellente, mais c'est aussi la seule qui soit vraiment en situation. Il s'offrait là un fond d'intérêt dont il est bien surprenant que le poète n'ait tiré aucun parti, puisqu'il paraît l'avoir aperçu. Valère, gâté par le séjour de la capitale, et encore plus par les leçons de Cléon qui est son oracle et son modèle, cherche à faire échouer son ma-

riage avec la jeune Chloé, qui a été élevée avec lui en province, et qui a eu ses premières inclinations. Il y a six ans qu'il ne l'a vue, et quelques intrigues qu'il a eues à Paris, et qu'à son âge on prend si volontiers pour des bonnes fortunes, lui font regarder avec dégoût un mariage que ses parens désirent, et qui peut faire son bonheur. Mais à peine a-t-il donné la ridicule scène projetée entre lui et Cléon pour rebuter Géronte, qu'il revoit Chloé et la revoit charmante. Il s'écrie :

Ah ! qu'un premier amour a d'empire sur nous !  
J'allais braver Chloé par mon étourderie.  
La braver ! J'aurais fait le malheur de ma vie :  
Ses regards ont changé mon âme en un moment,  
Je n'ai pu lui parler qu'avec saisissement.  
Que j'étais pénétré ! que je la trouve belle !  
Que cet air de douceur et noble et naturelle  
A bien renouvelé cet instinct enchanteur,  
Ce sentiment si pur, le premier de mon cœur !

Non-seulement ce retour est dans la nature, mais il fait voir dans Valère un fond de sensibilité et d'honnêteté que de faux airs et de mauvais exemples n'ont pu détruire ; c'était un germe d'intérêt : l'auteur le fait avorter sur-le-champ. Le rôle de Chloé est nul : pas une scène entre elle et son amant, dont la faute et le repentir pouvaient en amener de charmantes. Gresset, au lieu de mener de front l'amour de Chloé et de Valère, et les incidens qu'il devait produire par les artifices de

Cléon, a tout sacrifié au rôle du méchant, qui est en effet très-bien vu et très-bien développé; mais il a étouffé l'intérêt qu'il pouvait faire naître. On apprend par quelques vers le raccommodement de Valère et de Chloé : il semble qu'il n'ait eu qu'à se présenter pour disposer du cœur de cette jeune personne, qui pourtant doit avoir assez de cette fierté qui sied à son sexe, pour être très-blessée de la conduite injurieuse que Valère a tenue d'abord. Le retour de l'amant devait être prompt; mais celui de sa maîtresse devait être plus acheté; et il n'est pas adroit de mettre derrière la scène ces sortes de situations, dont l'effet est toujours sûr, pour peu qu'on sache les traiter. Molière pensait bien différemment, lui qui a employé cinq fois dans son théâtre les scènes de réconciliation. Ce n'est pas là qu'il faut craindre les ressemblances; c'est un moyen qui appartient à tout le monde, parce qu'il est si fécond, qu'il y a cent manières d'en varier l'emploi; et, en particulier, la situation respective de Valère et de Chloé ne ressemblait à aucune autre; elle était susceptible des plus heureux développemens. Enfin Gresset est bien moins excusable que Piron; car il est fort douteux que le plan de *la Métromanie* comportât plus d'intérêt, et peut-être à l'examen trouverait-on que l'auteur a été obligé de faire le sacrifice de cette partie à l'ensemble et à la supériorité de toutes les autres; Gresset, au contraire,

a négligé ou repoussé ce que son plan lui offrait. Ce qui distingue son ouvrage, ce qui le fera vivre, c'est la perfection du style : de celui de *la Métromanie* au sien, il y a cette différence, que l'un appartient plus particulièrement au sujet, et que l'autre est le meilleur modèle de la manière dont il faut écrire la comédie dans un siècle où le grand usage de la société a épuré le langage de ce qu'on appelle la bonne compagnie, et même de tout ce qui n'est pas peuple. L'esprit poétique domine plus dans *la Métromanie*, et le ton du monde dans *le Méchant*. Une aisance gracieuse, une précision élégante, des aperçus rapides, devenus plus faciles depuis que l'esprit de chacun peut sans peine s'augmenter de celui de tous, beaucoup d'idées légèrement effleurées, parce qu'il n'est pas de bon air de rien approfondir; des traits au lieu de raisons, des riens tournés d'une façon piquante : tel est en général le caractère de la conversation; tel est le tour d'esprit dont on prend l'habitude dans des cercles nombreux où l'on se rassemble sans se choisir, et où l'on parle de tout sans s'intéresser à rien. C'est ce ton-là que Gresset a parfaitement saisi dans le rôle du méchant, qui est plus homme du monde que tous les autres personnages de la pièce. Comme il a de l'esprit, sa conversation est le modèle de ce persiflage qui commençait alors à être de mode, et qui a pris depuis toutes les formes suivant la portée de ceux qui l'affectaient : il

et instructif : la force de l'exemple agit et s'arrête comme elle doit agir et s'arrêter, et le méchant reste toujours seul à sa place.

L'auteur a observé la même nuance dans le rôle de Valère, qui n'en est qu'à son apprentissage. Il dit à Cléon, lorsqu'il est question de contrarier et d'impatienter Géronte :

..... Mais n'aurais-je point tort ?  
J'ai de la répugnance à le choquer si fort.

Malgré toute l'envie qu'il a de rompre son mariage, il ne peut se résoudre à faire de la peine à ce bon homme. Aux premières caresses qu'il en reçoit, il dit à part :

Comment faire ?

Son amitié me touche.

Enfin, si Cléon n'arrivait pas à son secours, on sent qu'il n'aurait jamais la force de soutenir le rôle d'impertinence qu'on lui a tracé. Aussi cette idée d'amener Cléon est excellente : il fallait la présence du maître pour affermir l'écolier, et l'on ne pardonnerait pas à celui-ci, si l'on ne voyait l'autre à ses côtés, qui ne cesse de l'animer tout bas, et pour ainsi dire lui souffle son rôle.

Toutes ces conceptions, pleines de sens et de moralité, et la foule de vers excellents devenus d'excellents proverbes, ont racheté ce qui manque à cette comédie du côté de l'intrigue et de l'in-

térêt, et l'ont mise au rang des premières du siècle. Elle fut très-sévèrement critiquée dans sa nouveauté. Quelqu'un dit à ces censeurs si difficiles : *Vous serez peut-être vingt ans sans avoir le pendant de cette pièce.* Cet homme a prophétisé mieux qu'il ne croyait : il y a aujourd'hui plus de cinquante ans que l'on attend une comédie en cinq actes qui puisse être comparée au *Méchant*.

*Sidney*, joué quelques années auparavant, n'avait pas eu le même succès. Le sujet est triste sans être intéressant : le dégoût de la vie n'est pas un sentiment théâtral, à moins qu'il ne tienne à un caractère, à une passion, à des circonstances qui puissent attacher. Il ne tient ici qu'au regret d'avoir été infidèle à une Rosalie qui n'est que nommée, et que pendant deux actes personne ne connaît. *Sidney* ne veut mourir que parce qu'il s'ennuie de tout depuis qu'il a fait des recherches inutiles pour retrouver cette Rosalie. On sait à la fin du second acte qu'elle est dans son voisinage, et le dénouement est vu de trop loin. Il consiste en partie dans l'escamotage d'un valet qui substitue un verre d'eau à un verre de poison : tout cela forme une intrigue très-petite et un roman très-commun.

*Sidney*, repris de nos jours, n'a eu aucun succès ; mais cette pièce, si faible au théâtre, s'est gravée dans la mémoire des amateurs par la

beauté soutenue d'un style qui , à la vérité , appartient plus souvent au drame sérieux qu'à la comédie : on y trouve les seuls vraiment beaux vers que l'auteur ait faits dans le genre noble , **qui n'était pas le sien. On a cité souvent ce monologue :**

C'en est donc fait enfin : tout est fini pour moi.  
 Ce breuvage fatal que j'ai pris sans effroi ,  
 Enchaînant tous mes sens dans une mort tranquille ,  
 Va du dernier sommeil assoupir cette argile.  
 Nul regret , nul remords ne trouble ma raison ,  
 L'esclave est-il coupable en brisant sa prison ?  
 Le juge qui m'attend dans cette nuit obscure  
 Est le père et l'ami de toute la nature :  
 Rempli de sa bonté, mon esprit immortel  
 Va tomber sans frémir dans son sein paternel.

Il est vrai que ce monologue est d'une fort mauvaise philosophie : il y a une inconséquence marquée à s'appeler d'abord *un esclave qui brise sa prison*, et à se regarder ensuite comme un enfant qui *va tomber dans le sein de son père*. Cette contradiction suffirait seule pour faire sentir tout le vice de la doctrine du suicide, qui ne peut être conséquente que dans l'athéisme. Mais je ne considère ici que les vers , qui sont excellens.



## SECTION IV.

Boissi et Le Sage.

Boissi est encore un de ces auteurs qu'un seul ouvrage a tirés de la foule obscure où devaient les reléguer une foule de productions fort mauvaises ou fort médiocres. Personne n'a plus abusé que lui d'un genre qui est en lui-même le plus froid de tous, et surtout au théâtre, l'allégorie. Il personnifie sur la scène *le plaisir, la joie, la décence, la frivolité, l'automne, l'hiver, l'honneur, l'intérêt, la banqueroute, le je ne sais quoi, la bagatelle, la médisance, le badinage*, etc., etc. Tous ces êtres moraux, ne pouvant guère se caractériser que par des idées abstraites, sont des personnages à la glace, et leur babil métaphysique est le comble de l'ennui. Du moins les divinités de la fable ont quelque chose qui ressemble plus à la réalité; la mythologie leur a donné dans notre imagination une espèce d'existence rationnelle, encore n'en faut-il faire usage sur la scène que très-rarement, et dans des circonstances où elles paraissent naturellement placées, comme, par exemple, dans l'inauguration d'un théâtre, dans une fête consacrée à la mémoire d'un grand homme; et, dans ce cas, c'est au talent de l'auteur à suppléer, par la richesse des détails, l'intrigue et l'intérêt que ce genre de drame ne

comporte pas. Il s'en fallait de beaucoup que Boissi fût capable de vaincre cette difficulté. Son esprit est superficiel ; il est à la fois faible de pensée, et apprêté dans sa diction. Son dialogue est presque tout entier en lieux communs, en définitions, en portraits; et dans ces morceaux de placage tout est longuement effleuré, et l'abondance des mots est égale à la disette des idées.

Sur cette multitude de pièces oubliées en naissant, les comédiens, depuis la mort de l'auteur, en ont ressuscité deux, que fit accueillir avec une indulgence qui ne suppose aucune estime, le jeu d'un acteur justement aimé<sup>1</sup>, dont le talent flexible cherchait à se faire valoir dans des ouvrages inconnus. C'est ce qui fait que l'on joue encore *l'Époux par supercherie*, dont le fond est absurde; et *le Sage étourdi*, un peu plus raisonnable, mais dénué d'intrigue et de comique. *Le Babillard* et *le Français à Londres*, qui réussirent du vivant de l'auteur, valent un peu mieux; non qu'il y ait plus d'intrigue, mais il y a du moins de ce comique de charge qui peut faire rire. Tout le piquant du *Babillard* consiste dans la volubilité d'organe que sait y mettre l'acteur. Il était d'abord en cinq actes; mais comme un si long bavardage était aussi difficile à supporter que facile à faire, Boissi se restreignit à un acte,

<sup>1</sup> M. Molé.

et la scène où le babillard met six femmes en déroute suffit pour faire passer cette espèce de caricature. C'en est une aussi que le rôle de Polinville, de milord Houzey et de Jacques Rosbif dans *le Français à Londres* : tout cela n'est guère qu'un comique de grimaces qui appartient plus à l'acteur qu'à l'auteur ; et à peine y trouverait-on deux ou trois mots heureux.

Mais enfin Boissi parvint à faire une comédie, et c'est celle de *l'Homme du jour*, ou *les Dehors trompeurs*, où il y a de l'intrigue, de l'intérêt, des caractères, des situations, des peintures de mœurs, et des détails comiques. Le style, quoique beaucoup meilleur que celui de ses autres pièces, est médiocre ; mais en total l'ouvrage est estimable : il a justifié l'admission de l'auteur à l'Académie française, et l'a classé parmi les poètes comiques.

Le caractère de l'homme du jour est pris dans la nature et dans les mœurs : cet homme a tout ce qu'il faut pour réussir dans la société, l'agrément, la politesse, les superficies, et point de principes. Il s'occupe de plaire à tout le monde, et n'est l'ami de personne ; il est bien partout, et fort mal chez lui. Affable avec les étrangers, ce n'est que pour ses parens et dans son intérieur qu'il est dur, hautain et capricieux. Quoiqu'il ait de l'esprit, il est la dupe de son amour-propre, au point de prendre pour bêtise la réserve timide

d'une jeune personne qu'il doit épouser, et qui aime un autre que lui. Cet aveuglement, qui semble démentir l'expérience que doit avoir le baron, est justifié par ses succès dans le monde; et le séjour de sa jeune future chez lui l'est aussi par une liaison de dix ans avec le père de Lucile, qui a consenti à ce qu'elle passât quelque temps, au sortir du couvent, auprès de Céliante, sœur du baron, et logée dans le même hôtel. Le hasard a lié le baron avec un jeune marquis d'un caractère aimable, noble et sensible, et qui est en secret l'amant de Lucile, qu'il voyait au couvent. Il vient familièrement chez le baron, qui lui a rendu quelques services; et la rencontre inopinée d'une maîtresse qu'il avait perdue de vue amène plusieurs situations heureuses et contrastées, qui mettent en jeu les trois personnages, d'autant mieux qu'il y en a deux qui s'entendent et un qui est dupé. Ce sont des scènes piquantes que celles où le marquis raconte son aventure au baron sans nommer personne, et lui expose les scrupules qu'il se fait de tromper un honnête homme qui lui témoigne de la confiance et de l'amitié.

Trompez-le, encore un coup, trompez-le, c'est l'usage,

s'écrie le baron qui se fait honneur de former un jeune homme de ce mérite, et de lui donner l'usage du monde. Il s'élève un combat très-bien soutenu de part et d'autre entre les répugnances

déliçates du disciple et la doctrine impérieuse du maître, qui ne se doute pas que c'est contre lui-même qu'il donne de si beaux conseils. Le marquis a beau lui dire :

L'amour vous ferait-il manquer à l'amitié?

LE BARON.

Oui, marquis, sur ce point je serais sans pitié.  
Le scrupule est sottise en pareille matière,  
Et je ne ferais pas grâce à mon propre père.

Le marquis va jusqu'à lui avouer qu'il est tenté de s'ouvrir entièrement à son ami : le baron l'en détourne comme de la plus haute sottise.

Par un aveu choquant, autant qu'il est cruel,  
Vous voulez faire entendre à sa flamme jalouse  
Que vous êtes aimé de celle qu'il épouse !  
Si quelqu'un s'avisait de m'en faire un *égal*,  
Par moi son compliment serait reçu fort mal

LE MARQUIS.

Ces mots ferment ma bouche, et changent ma pensée.

De cette façon, toute la conduite du marquis à l'égard du baron, pendant cinq actes, est d'autant mieux justifiée, que c'est le baron lui-même qui la prescrit d'autorité ; ce qui réunit les convenances morales à l'effet comique. C'est là l'idée mère de la pièce, idée véritablement dramatique, et approfondie autant qu'elle pouvait l'être dans les incidens et dans les détails.

consiste principalement à traiter avec légèreté les choses sérieuses. En voici un exemple dans la réponse de Cléon, lorsque Aristote lui a dit :

Tout serait expliqué si l'on cessait de nuire,  
Si la méchanceté ne cherchait à détruire...

Un honnête homme se fâcherait, et demanderait l'explication d'une pareille phrase; mais que dit Cléon?

Oh! bon! quelle folie! Êtes-vous de ces gens  
Soupçonneux, ombrageux? croyez-vous aux méchants,  
Et réalisez-vous cet être imaginaire,  
Ce petit préjugé qui ne va qu'au vulgaire?  
Pour moi je n'y crois pas : soit dit sans intérêt,  
Tout le monde est méchant, et personne ne l'est.  
On reçoit et l'on rend; on est à peu près quitte.  
Parlez-vous des propos? Comme il n'est ni mérite,  
Ni goût, ni jugement qui ne soit contredit,  
Que rien n'est vrai sur rien, qu'importe ce qu'on dit?  
Tel sera mon héros, et tel sera le vôtre.  
L'aigle d'une maison n'est qu'un sot dans une autre :  
Je dis ici qu'Éraste est un mauvais plaisant;  
Eh bien! on dit ailleurs qu'Éraste est amusant.  
Si vous parlez des faits et des tracasseries,  
Je n'y vois dans le fond que des plaisanteries;  
Eh si vous attachez du crime à tout cela,  
Beaucoup d'honnêtes gens sont de ces fripons-là.  
L'agrément couvre tout, il rend tout légitime.  
Aujourd'hui dans le monde on ne connaît qu'un crime;  
C'est l'ennui : pour le fuir, tous les moyens sont bons.  
Il gagnerait bientôt les meilleures maisons,  
Si l'on s'aimait si fort : l'amusement circule  
Par les préventions, les torts, le ridicule.

Au reste, chacun parle et fait comme il l'entend ;  
 Tout est mal, tout est bien, tout le monde est content.

Non-seulement ces vers sont de la tournure la plus facile et la plus agréable, mais c'est là ce que j'appelle, dans une comédie, des peintures de mœurs. On s'aperçoit bien, il est vrai, que le méchant charge un peu le tableau pour plaider sa cause, et généralise le plus qu'il peut, sans se confondre dans la foule ; mais on sent en même temps qu'il y a un fond de vérité dans ce qu'il dit ; que ce grand air d'insouciance surtout, dernier terme de l'esprit de société qui accoutume à tout, tient nécessairement à une extrême immoralité, dont les causes ne seraient pas difficiles à trouver dans ce même esprit de société, qui, à force de perfectionner les formes, a corrompu les choses, et, en devenant la première des lois, a trop affaibli toutes les autres. Ce mot si remarquable, *rien n'est vrai sur rien*, est d'une grande et funeste étendue ; il a tout détérioré depuis la morale jusqu'aux arts. C'est le refrain des fripons et des esprits faux, et il faut bien qu'ils y trouvent leur compte : avec ce mot les uns s'excusent de tout, les autres se dispensent de raisonner sur rien.

Le rôle du méchant est encore un exemple de ces nuances mobiles et passagères que peut saisir successivement le pinceau des poètes comiques.

Le ton que Gresset lui donne est celui qu'avaient mis à la mode, depuis l'époque de la régence, des sociétés d'un haut rang, des femmes malheureusement trop célèbres, des hommes qui devaient leurs succès à leurs vices, et qui, faisant profession d'une perversité hardie, regardaient la probité et la vertu comme une chimère ou un ridicule. Le charlatanisme *philosophique* aurait fourni depuis d'autres nuances au rôle du méchant : il faudrait qu'en agissant comme celui de Gresset il s'exprimât tout autrement ; que les mots d'*honnêteté* et de *sensibilité*, et la jactance des grands sentimens <sup>1</sup>, fussent à tout moment dans sa bouche, comme ils reviennent sans cesse dans celle des fripons de nos jours, et à chaque phrase des libelles de toute espèce, devenus les armes les plus familières de l'impudence et de la lâcheté. Il est de règle aujourd'hui, toutes les fois qu'on veut dire du mal ou en faire, de commencer par dire beaucoup de bien de soi ; et cela ne laisse pas de réussir auprès du plus grand nombre, qui semble croire qu'on ne peut pas faire des phrases sur la vertu sans en avoir.

Gresset n'a pas moins bien imité le frivole babil de la médisance étourdie, le jargon plaisamment sérieux de la fatuité, et tout ce que la corruption

<sup>1</sup> On s'apercevra aisément que tout cet article était écrit avant 1789.



a mis au rang des bons principes et des beaux airs :

J'avais tout arrangé pour qu'il eût Cidalise;  
Elle a pour la plupart formé nos jeunes gens;  
J'ai demandé pour lui quelques mois de son temps, etc.

.....  
Ayez-la; c'est d'abord ce que vous lui devez;

Et vous l'estimerez après, si vous pouvez.

Du reste, affichez tout. Quelle erreur est la vôtre!

Ce n'est qu'en se vantant de l'une qu'on a l'autre.

Et une foule d'autres endroits semblables. C'est là proprement le vers de la comédie de mœurs, et personne dans ce siècle ne l'a mieux attrapé que Gresset.

Il était tout simple d'opposer au code de la méchanceté le langage du bon sens et la morale d'un bon cœur; mais ce contraste, supérieurement exécuté dans le rôle d'Ariste, distingue la comédie du *Méchant*. Ce rôle est le modèle de ceux où il faut soutenir le ton sérieux et moral qui est entre deux excès, la froideur et la déclamation. C'est là d'ordinaire le double inconvénient de ces personnages que dans la comédie on appelle des *raisonneurs*. Depuis le Cléante du *Tartufe*, qui a si bien différencié la véritable et la fausse dévotion, l'Ariste du *Méchant* est celui qui a le mieux fait parler la raison. Le style de la pièce dans cette partie n'est ni moins piquant ni moins parfait que dans les autres, et peut-être était encore plus dif-

ficile; car, dans un ouvrage où il ne faut jamais perdre de vue l'agrément, rien n'est si voisin de l'ennui que de prêcher la raison. Mais Gresset a su tour à tour l'assaisonner ou l'animer, la rendre agréable ou intéressante, au point que rien ne contribue plus à son succès que le rôle d'Ariste, surtout dans la grande scène du quatrième acte entre Valère et lui. L'avantage qu'il a sur un jeune homme qui ne fait que répéter les leçons de son maître Cléon, n'était pas ce qu'il y avait de plus malaisé dans ce rôle; mais devant Cléon lui-même, qui est tout brillant d'esprit, il fallait plus d'art pour maintenir Ariste dans la supériorité qui convient à la bonne cause, sans subordonner le personnage principal. C'est une loi bien remarquable dans le genre dramatique, que cette nécessité si essentielle de ne jamais abaisser le premier personnage, celui sur qui l'auteur appelle principalement l'attention. Quoi qu'il puisse avoir de vicieux, il ne doit jamais descendre du rang où l'ont placé les convenances théâtrales. Il peut, il doit être confondu dans ses projets, puni par ses propres fautes; mais, en général, il doit être tel qu'il n'y ait en lui de méprisable que le vice dont la censure est l'objet de la pièce. Cette théorie est très-déliée, et demande quelque explication, parce que, si elle n'est pas bien entendue, elle semble, au premier coup d'œil, contraire à la moralité, reconnue pour une des premières lois

dramatiques, et c'est la méprise où sont tombés les détracteurs outrés du théâtre. Pourquoi, ont-ils dit, faire admirer la présence d'esprit d'un scélérat comme Tartuffe? Pourquoi rendre la méchanceté de Cléon si séduisante à force d'esprit? Pour mieux remplir l'objet que l'art se propose. En effet, il ne serait pas bien merveilleux que l'on détestât le crime sans talent, ou que l'on méprisât le vice sans esprit; mais donner à l'un et à l'autre tout ce qu'il y a de plus capable d'éblouir, et pourtant amener le spectateur en dernier résultat à les condamner et à les flétrir, voilà ce qui est digne du plus beau de tous les arts. Si Tartuffe était un maladroit sur la scène, l'hypocrite du parterre serait rassuré, et dirait : J'en sais davantage. Mais il ne commet pas une faute; il est le plus fin et le plus avisé de tous les hommes, et pourtant il échoue. La conséquence est frappante : c'est que l'hypocrisie, malgré toutes ses ruses, est tôt ou tard confondue. De même, si l'auteur du *Méchant* veut faire tomber ce faux air de supériorité que donne si aisément la méchanceté, et qui fait que tant de sots s'efforcent d'être méchants, y réussira-t-il en ne donnant à son personnage ni agrément ni séduction? Vraiment, dirait chacun à part soi, ce n'est pas ainsi que la méchanceté peut réussir; un tel homme n'est qu'odieux et dégoûtant; et le dégoût et l'indignation ne tomberaient que sur le personnage, et non pas

sur son vice. Mais que fait l'artiste qui sait son métier, et qui a bien compris la loi que j'explique? Il sépare habilement le vice et le personnage vicieux; il donne à celui-ci tous les avantages naturels qu'il peut avoir, et qui lui laissent dans le cadre dramatique la place distinguée qu'il doit occuper; et comme tous ces avantages ne le garantissent pas de l'opprobre qui l'accable à la fin de la pièce, quand il est reconnu pour ce qu'il est, il résulte que, plus il a montré de qualités estimables et de dehors heureux, plus le vice, qui ternit tout, inspire de mépris et d'aversion.

L'ouvrage de Gresset a donc un mérite précieux dans la comédie, celui d'être d'autant plus moral, que le caractère de son méchant a toute la séduction dont il est susceptible. Les autres caractères principaux sont aussi très-judicieusement conçus. Celui de Géronte est mêlé d'entêtement et de bonhomie; et ce que l'auteur appelle en lui *le démon de la propriété* est une nuance particulière qui a fourni des traits fort comiques. Celui de Florise est tel qu'il le fallait pour en faire une dupe de Cléon, et développer devant elle la fertile malignité du méchant : c'est une femme qui n'a, comme tant d'autres, que l'esprit de l'amant qui la gouverne. Lisette la peint ainsi :

..... Tour à tour je l'ai vue,  
Ou folle ou de bon sens, sauvage ou répandue  
Six mois dans la morale et six dans les romans,

Selon l'amant du jour et la couleur du temps ;  
 Ne pensant, ne voulant, n'étant rien d'elle-même,  
 Et n'ayant d'âme enfin que par celui qu'elle aime.

Elle s'est donc mise à être méchante, parce que la méchanceté de Cléon, pour qui elle a du goût, lui a paru le bon ton ; mais le poète a eu soin de marquer la différence entre la méchanceté qui n'est que d'imitation, et celle qui est d'instinct. Lorsque Cléon parle à Florise du projet qu'il a d'imprimer des mémoires qui seront la chronique scandaleuse de la société, elle lui recommande une madame Orphise à qui elle *en doit*, et qui sans doute lui a enlevé quelque amant ; mais quand il lui conseille de se séparer de son frère, et de plaider contre lui, elle répond :

Contre les préjugés dont votre âme est exempte,  
 La mienne, par malheur, n'est pas aussi *puissante* <sup>1</sup>,  
 Et, je vous avouerai mon imbécillité,  
 Je n'~~irai~~ pas sans peine à cette extrémité.  
 Il m'a toujours aimée, et j'aimais à lui plaire ;  
 Et, soit cette habitude, ou quelque autre chimère,  
 Je ne puis me résoudre à le désespérer.

On voit qu'elle est faible et étourdie, mais que le fond n'est pas gâté. L'ascendant de Cléon va jusqu'à la faire rougir de la bonté, comme d'une sorte de bêtise, mais non pas à détruire cette bonté qui lui est naturelle ; et l'un et l'autre aperçu est juste

<sup>1</sup> Terme impropre : rien n'est plus rare dans cette pièce.

La conduite du baron n'est pas moins bien entendue. La dureté de son humeur, qu'il fait sentir même à Lucile, semblerait démentir la politesse dont un homme du monde doit se piquer envers toutes les femmes; mais elle tient au sentiment de sa supériorité, et au mépris qu'il a pour une petite fille dont il n'aime que la figure, dont la froideur le pique, dont le silence l'impatiente, et qui a le plus grand tort à ses yeux, celui de paraître ne pas sentir tout ce qu'il vaut. Ce qui domine le plus dans ce rôle, et ce qui a de la vérité, c'est la présomption d'un homme gâté par les succès; elle va jusqu'à le faire tomber dans une méprise grossière, et qui n'en est que plus plaisante, parce qu'il est assez prévenu en sa faveur pour la rendre vraisemblable. Il surprend Lucile écrivant un billet à son amant :

Elle ne pense pas, comment peut-elle écrire?

Il n'en est que plus curieux de voir ce qu'elle écrit; et, trouvant le billet flatteur, il ne manque pas de se l'adresser à lui-même, ne supposant pas même qu'il puisse s'adresser à un autre, quoiqu'il y ait quelques expressions, à la vérité équivoques, qui pourraient le lui faire conjecturer; mais il est trop plein de lui pour se défier de personne. Il est ravi de ce billet, qui en effet est délicat et tendre, et qui le lui paraît d'autant plus, qu'il en croyait Lucile moins capable. Il se

reproche son injustice, se répand en remerciemens, et l'on est fort aise de le voir dupe.

Une autre partie de son caractère, c'est le manque absolu de sentimens et de procédés en amitié. Un ancien ami, qui est prêt à devenir son beau-père, ne lui demande qu'une visite au ministre pour obtenir un gouvernement. Le moment presse, et le crédit du baron peut en profiter : il l'a promis, mais il manque au rendez-vous, et se laisse entraîner par une espèce de folle qui s'est emparée de lui pour la soirée, une étourdie de comtesse qui pourtant est assez amusante, et qui le mène dans sa loge à une pièce nouvelle. On serait tenté de croire qu'il n'est pas possible de négliger un devoir de cette importance par un motif si futile; mais c'est en cela même que consiste la peinture très-vraie de l'espèce de légèreté habituelle dans un homme qui s'est livré par caractère, et même par politique, au tourbillon du grand monde. Celui qui s'est fait cette existence doit souvent pousser la complaisance jusqu'à la faiblesse, et des exemples sans nombre prouvent que la faiblesse est cruelle. Il fait échouer une affaire essentielle pour son ami; mais pouvait-elle l'être autant pour le baron que la crainte de manquer de complaisance pour une femme à la mode, et qui est liée avec lui par l'habitude des mêmes amusemens et du même train de vie? N'aura-t-il pas le plaisir de

s'être fait valoir, le mérite d'avoir cédé, d'être un homme charmant dont on fait ce qu'on veut? Cela ne vaut-il pas bien la peine de remettre l'affaire du vieux gouverneur? Et puis, qu'est-ce que cet ami? Un provincial dont l'amitié l'embarrasse, le gêne, et lui paraît même le compromettre un peu dans les cercles brillans où il passe sa vie. Que de détails heureux tout cela pouvait fournir au poète, s'il avait su écrire comme Gresset! Il y a pourtant des choses très-bien vues en fait de mœurs; par exemple, la réponse du baron à Forlis, qui lui reproche toutes les frivolités dont il est occupé :

Monsieur le gouverneur, vous nous blâmez à tort :  
On ne vit point ici comme dans votre fort ;  
Nous devons y plier sous le joug de l'usage ;  
Ce qui paraît frivole est, dans le fond, très-sage.  
Tous ces aimables riens qu'on nomme amusement,  
Forment cet heureux cercle et cet enchaînement  
*De qui le mouvement journalier et rapide*  
Nous fait par l'agréable arriver au solide.  
C'est par eux que l'on fait les grandes liaisons,  
Qu'on acquiert les amis et les protections.  
Au sein des jeux rians on perce les mystères ;  
Le plaisir est le nœud des plus grandes affaires ;  
Le succès en dépend ; tout y va, tout y vient ;  
Et c'est en badinant que la faveur s'obtient.

Il y a des fautes dans ces vers, mais le fond en est très-judicieux. C'est voir et peindre en poète comique; et les conséquences effrayantes de cet exposé, qui n'est que trop vrai, ne regardent que



le philosophe et l'historien qui voudront tracer les abus de l'esprit de société dans ce siècle : ce qu'on n'a pas encore fait, et ce que peut-être on fera quelque jour.

Le bon cœur de Forlis, sa loyauté, sa générosité envers un ami froid et insouciant qu'il tire d'embarras en lui ouvrant sa bourse pour payer une somme considérable qu'il vient de perdre au jeu; ce procédé d'autant plus estimable, que, dans ce même moment, le baron a presque méconnu son ami au milieu d'une grande assemblée; tous ces contrastes, qui distinguent l'homme solide et bon de l'homme brillant et dur, ne répandent que plus d'intérêt sur la fable de la pièce, et font désirer le bonheur du marquis et de Lucile, et la punition du baron. Le dénouement est très-bien amené par cette lettre qui a trompé l'homme du jour. Après tous les torts qu'il a eus avec Forlis, après que ce digne et respectable homme a obtenu, par les soins du marquis, qu'il ne connaît pas, la place que le baron n'a pas voulu solliciter pour un ami de dix ans, Forlis consent encore à ne point gêner l'inclination de sa fille et à la marier au baron, s'il est vrai qu'elle ait du goût pour lui. Celui-ci triomphe d'avance, et, le billet à la main, il se croit sûr de son fait; mais la comtesse, qui en fait la lecture tout haut, lui fait apercevoir qu'il ne peut pas être écrit pour lui, et bientôt l'aveu

de Lucile confirme cette découverte, et récompense l'amour et les services du marquis. La comtesse console le baron de sa découverte, et le console à sa manière :

Fuyez votre maison, et reprenez vos grâces ;  
Ne soyez plus ami, ne soyez plus amant ;  
Soyez l'homme du jour, et vous serez charmant.

Cette comtesse est agréable dans son étourderie. Lucile plaît par un mélange de finesse et de modestie. Sans manquer jamais aux bienséances, l'à-propos de ses reparties, toujours précises et spirituelles, lui donne sur le baron, qui la regarde comme un enfant, et même comme une sotte, un avantage qui fait plaisir au spectateur, et qui naît de la situation : elle ne le trompe pas, elle le laisse se tromper. Le rôle de Céliante, sœur du baron, le moindre de tous les rôles, est pourtant ce qu'il doit être : il sert à faire entendre à l'homme du jour des vérités que nul autre n'oserait lui dire, et qui vont au but de la pièce. L'exposition est bien faite; mais on peut observer plus d'un défaut dans la conduite. D'abord l'unité de temps y est violée; il n'est presque pas possible que l'action se passe en un jour. La faute serait moindre, si l'auteur eût permis que l'on supposât l'intervalle d'une nuit; mais il marque les heures des différens incidens, et l'in vraisemblance est frappante. Entre le second et le troi-

sième acte, on a diné ; à la fin du troisième, le baron sort pour aller au concert. Au quatrième, on apprend que le concert n'a pas eu lieu, que le virtuose qu'on attendait n'est pas venu, qu'on a substitué à la musique une partie de jeu : cette partie n'a pas laissé que de durer, puisque Forlis, pendant qu'on la faisait, a eu le temps de courir pour ses affaires, et de prendre des informations. Le baron rentre chez lui ; il a perdu : Forlis lui prête de l'argent ; il sort pour s'acquitter, et promet d'être chez le ministre à *six heures du soir*. Mais comment tout cela s'est-il passé depuis le diner (et alors on dinait à deux heures), sans qu'il en soit au moins huit ou neuf ? Comment placer entre le diner et cinq heures (puisque telle est la supposition du poëte) un acte entier passé à la maison, un concert manqué, une partie de jeu qui en a pris la place, et le temps de revenir chercher de l'argent ? Ce n'est pas dans ce seul point que la vraisemblance est forcée. Comment le baron, à qui l'on dit que Lucile est l'amie de cette maîtresse que voyait le marquis au couvent, n'a-t-il pas la curiosité si naturelle de demander à Lucile qui est cette maîtresse du marquis, cette amie qu'elle avait au couvent, pour qui même il lui remet une lettre en lui recommandant les intérêts de celui qui l'a écrite ? Comment ne s'informe-t-il pas de cette liaison ? Rien ne s'y oppose, car le marquis n'a témoigné en

aucune manière qu'il voulût se réserver ce secret , et a tout dit au baron , excepté un nom que rien ne l'empêche de demander. Il fallait trouver un moyen de motiver ce mystère , car il est le fondement de toute la pièce ; et il n'y en a plus , si la maîtresse du marquis est nommée. Ces défauts , peu sensibles pour l'effet , sont graves à l'examen. Ce qui fait plus de peine que des fautes contre l'art , c'est ce qui manque au talent du style : j'ai dit qu'il était médiocre , c'est-à-dire , mêlé de bon et de mauvais ; le bon ne va guère jusqu'à l'excellent , et quelquefois le mauvais l'est beaucoup. Les vers mal tournés , les termes impropres , le jargon précieux , gâtent de temps en temps le dialogue ; mais en général il y a de l'esprit , de la facilité et de jolis vers.

Le Sage , qui eut un goût particulier pour la littérature espagnole dans un temps où tout le monde l'abandonnait , y prit le fond et les mœurs de la plupart de ses romans , comme il prit des canevas italiens plusieurs de ses petites pièces jouées sur les petits théâtres de Paris. Mais s'il se servit en homme d'esprit de cette littérature étrangère , il eut assez de talent pour que chez lui l'écrivain original l'emportât de beaucoup sur l'imitateur ingénieux. Le meilleur de ses romans , sans aucune comparaison , *Gil-Blas* , lui appartient en propre , et *Turcaret* est bien supérieur à toutes les pièces qu'il emprunta de l'espagnol

ou de l'italien. Les unes ne furent point jouées ; les autres le furent avec peu de succès : celui de *Turcaret* ne s'est jamais démenti. On reproche à cet ouvrage de très-mauvaises mœurs ; mais ceux qui, par cette raison, se sont crus dispensés de l'estimer, ont été, ce me semble, beaucoup trop loin. Il est reconnu depuis Aristote, comme on a pu le remarquer dans ce que j'ai dit de sa *Poétique*, que la comédie peut et doit peindre le vice, mais particulièrement par le côté ridicule, afin d'en égayer la peinture. Quand ce dessein est bien rempli, il en résulte que le vice paraît méprisable sous tous les rapports, même sous ceux de l'amour-propre. On évite aussi de cette manière ce qu'il pourrait avoir de trop rebutant à la représentation, si on ne le montrait que dans sa laideur ; et comment la comédie pourrait-elle combattre les vices, s'il lui était défendu de les étaler sur la scène ? L'art consiste donc à faire que le portrait soit tolérable, et l'original odieux. On est tombé de nos jours dans un abus tout opposé et tout nouveau : on a rendu le vice non-seulement amusant par la gaiété et la légèreté du dialogue, mais séduisant par un vernis d'innocence et par des tableaux voluptueux : c'est ce que nous verrons bientôt, et particulièrement dans les pièces de Beaumarchais. Mais ce tort n'a point été celui de Le Sage, qui est partout un écrivain très-moral. Les mœurs de

son *Turcaret* sont fort mauvaises ; mais celles du *Bourgeois Gentilhomme*, de *Georges Dandin*, du *Légataire*, le sont-elles moins ? J'avoue que *Turcaret* a cela de particulier , que presque tous les personnages sont plus ou moins fripons , excepté le marquis ; encore peut-on croire que , s'il ne l'est pas , c'est parce qu'il est toujours ivre ; mais aussi tous inspirent plus ou moins de mépris , comme ceux des pièces que je viens de citer , et dont c'est la seule excuse. Comme la comédie ne peut intéresser que pour des personnages honnêtes , il s'ensuit aussi que *Turcaret* , qui n'en offre aucun , ne saurait non plus avoir d'intérêt. C'est un défaut , mais bien plus aisé à racheter dans la comédie que dans la tragédie ; nous en avons la preuve dans plusieurs de nos meilleures productions comiques. Cependant , comme ce défaut est porté ici aussi loin qu'il puisse aller , que la pièce n'a pas le mérite précieux de la versification , et qu'elle est faite de manière à présenter plutôt une suite d'incidens très-plaisans qu'une véritable intrigue , je serais porté à ne la placer que dans le second rang. Mais c'est du moins une des premières de cette classe par la vérité des peintures , le sel du dialogue , la bonne plaisanterie , la gaieté piquante et satirique ; enfin par la verve comique , qui a tellement mis en œuvre tout cet assemblage de fripons , qu'il y a peu de pièces dont la représen-

tation soit plus amusante. Elle fut donnée en 1709, dans un temps où les malheurs et les besoins de l'état avaient multiplié et enrichi plus que jamais ceux qu'on appelait alors *traitans*. Il est à remarquer que ce mot, devenu une espèce d'injure depuis l'érection du tribunal établi contre eux en 1716, sous le nom de *chambre de justice*, par un édit rempli des expressions les plus flétrissantes, tomba entièrement en désuétude; et quoiqu'on n'ait pas cessé de faire ce que faisaient les *traitans*, personne ne s'appela plus de ce nom; il fut remplacé par celui d'*agioteurs*.

*Turcaret* est la satire la plus amère à la fois et la plus gaie qu'on ait jamais faite; et c'est une preuve que le meilleur cadre pour la satire est la forme dramatique, non-seulement parce que le dialogue y met plus de variété, mais parce que personne ne peut mieux parler contre le vice que la conscience de l'homme vicieux, et parce que le ridicule n'est jamais plus frappant que lorsqu'il est en action. Il n'y a point de satire de Juvénal ni de Despréaux qui puisse faire connaître un homme de l'espèce de *Turcaret* aussi bien que la scène qui se passe entre lui et M. Raffle, son homme de confiance. Je sais que des juges sévères ne trouvent pas qu'il y ait un très-grand mérite à représenter au naturel une femme entretenue, qui trompe un financier prodigue et crédule, et qui est trompée elle-même

par un chevalier d'industrie et par des valets aussi fripons que leurs maîtres ; je sais qu'il y a dans le moral de la comédie des observations bien plus profondes et des peintures bien plus savantes : mais si la vérité n'est pas ici très-difficile à saisir, elle se fait valoir par les accessoires et par les détails. L'auteur sait humilier le vice, et rendre cette humiliation plaisante et non pas dégoûtante. Une revendeuse à la toilette, madame Jacob, se trouve la sœur du riche financier Turcaret ; mais la meilleure scène de la pièce est celle où le marquis rencontre Turcaret, qui a été laquais de son père, et retrouve au doigt de la maîtresse du traitant une bague qu'il avait mise en gage chez lui pour un prêt usuraire. Le dialogue est aussi parfait que les incidens sont heureux. Chaque mot du marquis est une saillie, chaque mot de Turcaret est un trait de caractère. Ce rôle du marquis est le meilleur modèle qu'il y ait au théâtre, de ces libertins de bonne compagnie qui passaient leur vie au cabaret, dans le temps où le cabaret était de mode. Regnard les a peints le premier : celui du *Retour imprévu* est certainement l'original de celui de Turcaret, mais la copie est fort au-dessus. On n'a pas une gaieté plus franche, une malice plus spirituelle ; et la bonne humeur que donne le vin ajoute à ce rôle un tour d'esprit particulier. Madame Turcaret, qui vit à Valogne avec une pen-



sion de son mari, et qui à Paris est une comtesse dont le marquis a fait la conquête au bal; madame Jacob, qui, sous le masque de cette comtesse, découvre sa belle-sœur, mademoiselle Briochais; Flamand le niais, à qui Turcaret donne la place de capitaine-concierge de la porte de Guibray, à la sollicitation de la baronne sa maîtresse, et qui, pour ne pas courir le risque d'être révoqué, vient, en lui faisant ses remerciemens, la prier de *mettre toujours de ce beau rouge*; et Frontin, qui, après avoir escamoté 40,000 francs à Turcaret, au moment de sa déroute, dit, en finissant la pièce : « Voilà le règne » de M. Turcaret fini, le mien va commencer » ; tout cela n'est pas d'une vérité absolument vulgaire, et la morale n'est pas dépourvue de finesse. Enfin cette pièce, quoique écrite en prose, est si fertile en bons mots, qu'on en a retenu presque autant que des pièces les mieux versifiées.

A l'égard de *Crispin rival de son Maître*, pièce en un acte du même auteur, qui est aussi restée au théâtre, ce n'est qu'une fourberie de valet déguisé, qui veut escroquer une dot. Le Sage n'a fait que mettre en scène une des aventures de son roman de *Gil-Blas*. Cet acte, d'ailleurs, ressemble à toutes ces pièces que l'on a nommées *crispinades*, où des oncles, des tantes, des pères, des tuteurs, sont imbéciles justement au point où il le faut pour être grossièrement dupés par des va-

lets impudens. Les *Merlins*, les *Scapins*, les *Frontins*, sont tous à peu près les mêmes, comme les *Gérontes*, les *Argantes* et les *Orgons*, comme les *Valères* et les *Léandres* : c'est le même canevas retourné dans cinquante ou soixante petites pièces, qui ont eu d'autant moins de peine à demeurer au répertoire, qu'il n'est pas nécessaire, pour les soutenir, qu'elles aient, comme les pièces en cinq actes, de quoi attirer par elles-mêmes les spectateurs, puisqu'elles ne font que terminer le spectacle, que des ouvrages plus importans remplissent dans sa plus grande partie. Elles n'ont donc à redouter aucun retour de sévérité après le premier jugement, qui d'ordinaire est, pour ce genre de nouveauté, d'une extrême indulgence : on l'a même portée au point, qu'à la suite d'un bon ouvrage en cinq actes, l'on peut hasarder sans péril de remettre les plus médiocres farces ; et c'est ce qui fait que l'on joue encore tous les jours les *Carrosses d'Orléans*, les *Curieux de Compiègne*, le *Charivari*, *Colin-Maillard*, et tant d'autres farces du même genre.

## SECTION V.

Le Grand, Fagan, La Motte, Pont-de-Veyle, Desmahis, Barthe, Collé, La Noue, Marivaux, Saint-Foix, Chamfort, etc.

Le Grand est, après Dancourt, celui qui a le plus fourni au théâtre de ces sortes de pièces qu'on

trouvait souvent à la fin du spectacle , sans que l'on se souvint même du nom de l'auteur, avant que nous eussions des feuilles et des affiches qui tous les jours ont soin de nous l'apprendre. Le dialogue est beaucoup moins ingénieux que celui de Dancourt, mais il y a toujours dans ces pièces quelques scènes divertissantes, comme dans celles de Poisson, dont *le Procureur arbitre* et *l'Imromptu de campagne* valent bien *l'Aveugle clairvoyant*, et *le Galant Coureur*, qui sont ce que Le Grand a fait de plus agréable. Au reste, cet auteur-comédien avait une extrême facilité, qui fut souvent une ressource pour ses camarades, plutôt qu'un titre de réputation pour lui. Dans les différentes révolutions qu'éprouvait le théâtre français lorsque le goût du spectacle, renfermé dans une classe peu nombreuse, n'était pas, comme aujourd'hui, une mode dominante et un besoin universel; dans le temps où les comédiens, avec les plus grands talens et les plus grands efforts, n'étaient pas sûrs d'une recette qui valût seulement la moitié de ce que leur vaut aujourd'hui l'invention des petites loges, si heureuse pour eux et si funeste pour le théâtre, Le Grand prenait toutes sortes de formes, pour rappeler le public, que l'Opéra, les Italiens et la Foire enlevaient de temps en temps à la scène française. C'est alors que Le Grand, pour satisfaire les différentes fantaisies du jour, affichait des nouveautés de toute

espèce, des ballets, des pièces à spectacle; comme, *le roi de Cocagne*, *les Amazones modernes*, *la Nouveauté*, *le Triomphe du Temps*. Il poussa l'amour du vaudeville jusqu'à jouer *Cartouche* le jour même qu'il fut exécuté. L'affluence fut proportionnée à la célébrité du héros; et l'empressement du public fut tel, qu'on ne laissa pas finir la première scène de la grande pièce, et qu'on demanda de tous côtés, à grands cris, à voir sur la scène *Cartouche* qui était encore sur la roue. La pièce eut douze représentations très-suivies, et si ce n'était le choix du sujet, qui est fort étrange, ce n'est peut-être pas ce que Le Grand a fait de plus mauvais.

Après lui, dans ce même genre de petites pièces, viennent à peu près sur la même ligne, l'auteur du *Consentement forcé*, celui du *Port de mer*, et Fagan, dont on joue *les Originaux*, *l'Étourderie*, *le Rendez-vous* et *la Pupille*.

L'idée du *Rendez-vous* est assez comique, quoiqu'il faille se prêter un peu à la supposition qui en est le fondement, qu'un valet et une suivante puissent faire accroire à deux personnes qui ne se connaissent presque point, qu'elles ont la plus vive inclination l'une pour l'autre, et qu'une lettre d'affaires, dictée par un procureur, est une déclaration d'amour; mais, en n'examinant pas de trop près les moyens, on peut s'amuser des effets; et la pièce, d'ailleurs, n'est pas mal versifiée.

*La Pupille* eut pendant quelque temps une vogue extraordinaire, qui prouve seulement à quel point la figure et la voix d'une actrice peuvent tourner toutes les têtes. Quand on voit aujourd'hui cette comédie, on conçoit qu'il fallait que tout le parterre fût, comme nos anciens le racontent, amoureux de mademoiselle Gaussin, pour fermer les yeux sur l'in vraisemblance révoltante de cette espèce d'intrigue. C'est bien pis que *le Rendez-vous*, qui du moins fait rire. *La Pupille* impatiente : la pièce est finie dès les premières scènes, pour peu que le tuteur n'ait pas juré d'être sourd, aveugle et stupide ; car il s'agit seulement de lui faire savoir que sa pupille est amoureuse de lui. Elle le lui dit vingt fois très-clairement ; elle lui écrit de manière qu'il est impossible de s'y méprendre, puisqu'elle lui parle dans sa lettre des soins qu'il a pris de son enfance. Cependant il plaît à ce tuteur de s'obstiner à ne rien voir, à ne rien entendre, uniquement parce qu'il a quarante-cinq ans ; et de son côté la pupille, en même temps qu'elle fait tout ce qu'il faut pour se déclarer, semble ne vouloir pas détruire la fausse idée qu'on a de sa prétendue inclination pour le jeune Valère, idée qui n'a pas même de prétexte, et qu'elle peut faire tomber d'un seul mot. Il est encore bien plus étrange que, un moment après, le sot rapport d'une soubrette persuade à un homme aussi sensé que le tuteur que sa pupille est amoureuse

d'un vieillard de soixante et dix ans. Cette suite de malentendus est trop peu motivée pour être supportable. Il n'y a pas d'ailleurs un trait de comique dans la pièce : tout y est faux ou insipide. Mais il faut bien croire que l'embarras et le dépit de la pupille, qui se tue de dire de cent façons ce qu'on ne veut pas comprendre, a pu amuser et intéresser le public, quand cette pupille était la charmante Gaussin ; et, depuis, la pièce a subsisté sur son ancienne réputation.

En général, les intrigues de Fagan sont extrêmement forcées, et personne, en cette partie, n'a plus abusé de la complaisance du spectateur. Voyez *l'Étourderie* : comment se persuader une méprise de cette nature ? Mondor voit deux femmes avec Cléonte : on lui dit que l'une est la femme de ce Cléonte, et l'autre sa sœur. L'une est jeune et jolie, et c'est madame Cléonte ; l'autre n'est plus ni l'un ni l'autre, et c'est mademoiselle Cléonte. Mondor se persuade le contraire, et, sans autre information, il demande en mariage la sœur de Cléonte, qui est une vieille fille ridicule, tandis que dans le fait il est amoureux de la belle-sœur. Qui croirait que ce quiproquo dure jusqu'à la dernière scène, quoique Mondor ait plusieurs conversations avec ces deux femmes et avec Cléonte, et que l'éclaircissement doive venir à chaque phrase, si l'auteur ne se donnait pas la torture pour dialoguer de manière à ce que ja-

mais personne ne s'entende? Une semblable erreur peut fournir une scène plaisante, mais non pas une pièce, parce que l'on sent qu'en fait de mariage il n'est pas possible qu'on ne s'informe pas au moins quelle est la femme dont on veut faire la demande.

Mais, dans cette multitude de petites pièces de ce siècle, les plus jolies sont *le Magnifique*, de La Motte; *le Somnambule*, attribué mal à propos à Pont-de-Veyle, et qui fut fait en société par Sallé et le comte de Caylus; et surtout *les Fausses Infidélités*, de Barthe. Les deux premières pièces sont d'un comique ingénieux et délicat, et sortent du cadre usé de ces sortes d'ouvrages; la dernière, fort supérieure aux deux autres, est un petit chef-d'œuvre. Il y a de l'art et de l'intérêt dans l'intrigue : la scène de la double confidence est neuve et d'un effet charmant : les caractères de Valsain et de Dormilly sont parfaitement contrastés. Dormilly est plein de cette sensibilité vive et impétueuse qui rend l'amour si intéressant dans un jeune homme bien né. Valsain est plus mûr et plus tranquille, mais non pas moins attaché, et tous deux font voir que l'amour prend la forme du caractère, et peut être également vrai avec une expression différente. Mondor est un de ces petits-maitres surannés qui conservent encore les airs de la fatuité quand ils n'en ont plus les succès. La malice de Dorimène,

qui veut piquer un amant qu'elle trouve un peu trop froid à son gré, forme un autre contraste avec la tendresse naïve d'Angélique, qui, tourmentée par la jalousie de Dormilly, ne saurait pourtant se résoudre, sans la plus grande peine, à se prêter à la supercherie la plus innocente. La pièce est dénouée aussi bien qu'elle est conduite. Les tendres regrets d'Angélique, quand elle croit avoir offensé son amant, et dont il est le témoin sans qu'elle le sache, sont en même temps la preuve la plus touchante des sentimens de cette jeune personne, et la meilleure leçon qui puisse corriger Dormilly de ses emportemens jaloux. Enfin, le style plein de goût et d'élégance, de jolis vers, des vers de comédie, des vers de situation, un dialogue à la fois vif et naturel, où l'esprit n'ôte rien à la vérité, achèvent de donner à cet ouvrage toute la perfection dont il était susceptible.

Nous en avons deux autres du même auteur, l'une en trois actes, *la Mère jalouse*, l'autre en cinq, *l'Homme personnel*, qui n'eurent pas, à beaucoup près, les mêmes succès que *les Fausses Infidélités*, et qui prouvent quelle distance il y a du talent qui peut faire un acte, même excellent, à celui qui conçoit et qui soutient le plan et les détails d'un grand ouvrage. Les deux pièces que je viens de nommer ne sont pas sans quelque mérite; mais le fondement en est vicieux. Dans la première, il eût fallu un art infini pour adou-



cir ce que doit avoir d'odieux une mère dont la jalousie rend sa fille malheureuse. Ce qui blesse les sentimens de la nature est bien difficile à sauver dans une comédie où l'enjouement doit dominer; et surtout la seule idée de la maternité a pour nous quelque chose de si doux et de si cher, que nous souffrons trop à voir cette idée contredite pendant trois actes. Un pareil sujet ne pouvait donc se traiter que dans le drame sérieux, où il est permis de s'attrister; mais l'auteur voulut faire une comédie, et il échoua. Il fut encore plus malheureux dans *l'Homme personnel*, ou *l'Égoïste*, sujet traité par d'autres auteurs et plus mal encore, et qui n'a été bien rempli, quant au plan, que sous un autre titre, comme on le verra dans la suite de ce chapitre. *L'homme personnel* est mal conçu; la conduite du personnage principal est inconséquente; l'intrigue est froide et embrouillée; et, ce qui est plus étonnant, le style même n'est plus celui de l'auteur des *Fausse Infidélités*. Il ne manque ni d'esprit ni d'élégance; mais cet esprit est pénible; cette élégance n'est plus celle du genre; ce n'est pas cette gaieté, cette aisance, qui laissent dans la mémoire les bons vers de comédie; le dialogue est haché: tout est fait avec effort dans cet ouvrage, qui vaut d'autant moins qu'il paraît avoir plus coûté.

*L'Anglomanie et les Mœurs du Temps*, de Saurin, sont au nombre de nos petites pièces

agréables. La dernière n'est qu'une esquisse dont le titre promettait un plus grand tableau ; mais cette esquisse est de bon goût.

*Le Fat puni*, de Pont-de-Veyle, ne vaut pas le conte de La Fontaine dont il est tiré ; mais il fallait de l'adresse pour l'adapter au théâtre en conservant les bienséances. Il eût fallu , dans le dénouement , conserver aussi la vraisemblance ; mais il est bien difficile de supposer qu'un homme puisse , pendant un demi-quart d'heure de conversation , prendre la voix de sa maîtresse pour celle d'un homme : les habits peuvent déguiser le sexe , mais le son de voix doit le trahir.

On reprend quelquefois *le Complaisant* , pièce en cinq actes et en prose du même auteur. Le principal caractère est outré jusqu'à l'excès ; la pièce est froide et sans intrigue ; le dialogue n'est que de l'esprit apprêté. Il y a un rôle de femme que l'on donne pour étourdie , et qui est absolument folle : elle est d'une joie inconcevable de la perte d'un procès de cinquante mille écus , qui coûte à son mari une partie de sa fortune , et peut empêcher l'établissement de sa fille ; elle veut à toute force donner une fête chez elle pour solenniser la perte de ce procès , et le tout afin de contrarier son mari qui en est désolé. Du Fresnoy avait peint *l'Esprit de contradiction* ; mais il ne l'a pas porté jusque-là , il s'en faut de quelque chose. Rien n'est si facile en tout genre que d'exagérer ; mais

si quelquefois l'exagération comique fait rire la multitude, les connaisseurs ne rient le plus souvent que de l'auteur.

*L'Impertinent*, de Desmahis, pétille d'esprit, mais aux dépens du naturel : les vers sont d'une tournure spirituelle, mais rarement adaptée au dialogue; et le style n'est rien moins que dramatique. La pièce est une dissertation sur la fatuité, un recueil de maximes et d'épigrammes : il y en a d'assez jolies pour qu'on désirât de les trouver ailleurs ; il y en a qui seraient mauvaises partout. Il est ridicule que Pasquin dise, en parlant de Damis et de sa maîtresse :

. . . . . Vous êtes, l'un à l'autre,  
L'écho de votre esprit, l'ombre de votre corps.

Mais, quand ce serait le poëte qui le dirait en son propre nom, cela n'en vaudrait pas mieux. L'intrigue est petite ; elle roule sur un *billet perdu* : c'était le premier titre de la pièce. Elle eut du succès dans sa nouveauté ; mais on l'a remise rarement. Quelques traits fort heureux, quelques morceaux permettaient d'espérer, si l'auteur ne fût pas mort jeune, que son talent pour le théâtre pourrait se mûrir. Il en avait montré pour la poésie légère, et *L'Impertinent* même annonce dans quelques endroits un homme qui pouvait un jour écrire la comédie.

Damis veut, à force d'impertinences, rebuter

une maîtresse qui l'importune : celle-ci, prévenue de son projet, affecte une patience qui le déconcerte. Il dit à part :

Non, je ne parviendrai jamais à lui déplaire :  
Voilà de ces malheurs qui n'arrivent qu'à moi.

C'est un mot de caractère et de situation.

Il a été huit jours sans la voir ; elle lui demande quels *devoirs importants* l'ont occupé.

## DAMIS.

Vous m'en demandez compte ! Eh ! mais, cent, plutôt mille.  
J'eus dimanche un billet pour souper chez Mouthier<sup>1</sup>  
Avec le petit duc et la grosse comtesse.  
Lundi, jour malheureux ! un maudit créancier,  
Automate indocile, homme sans politesse,  
Sous prétexte qu'il doit lui-même et qu'on le presse,  
Me voulut sans délai contraindre à le payer.  
J'allai le jour suivant flatter un financier..  
Mercredi je courus à la pièce nouvelle.  
Tout le monde était pour, et moi je fus contre elle :  
La satire embellit les plus simples propos,  
Et l'admiration est le style des sots.  
Jeudi, j'eus de l'humeur, je me boudai moi-même.  
Le lendemain, je fus d'une folie extrême ;  
Florise s'empara de moi pour tout le jour.  
Hier à tout Paris j'ai fait voir une veste  
D'un goût divin, l'habit le plus gai, le plus lesté,  
Où Laboutray, Passau<sup>2</sup>, ravissent tour à tour ;  
Et j'arrive aujourd'hui tout plein de mon amour.

Le détail de cette semaine est un morceau très-

<sup>1</sup> Cuisinier célèbre.

<sup>2</sup> Brodeurs renommés.

piquant et très-original : il y a même ici un autre mérite que celui du style et de la peinture des mœurs. C'est un à-propos très-fin que ce vers :

J'allai le jour suivant flatter un financier

Ce jour est précisément le lendemain de la visite du créancier discourtois.

Parmi les comédies de la seconde classe dont je continue le résumé, nous en avons peu d'aussi suivies et d'aussi intéressantes que *Dupuis et Desro-nais* et *la Partie de Chasse*, toutes deux de Collé. Le nom de Henri IV est sans doute, pour cette dernière, un relief très-précieux; mais l'ouvrage en lui-même, quoique assez irrégulier, a beaucoup de mérite. Le premier acte est entièrement épisodique : c'est une espèce d'action à part, que l'auteur a liée avec sa pièce, dont le fond est emprunté d'une pièce anglaise qui a été imitée aussi sur un autre théâtre dans *le Roi et le Fermier*. Il est bien sûr que la réconciliation de Sully avec le bon roi n'a aucun rapport avec l'enlèvement de cette jeune personne par Concini, ni avec l'aventure du roi, qui, en s'égarant à la chasse, découvre par hasard la manœuvre odieuse de cet Italien, ravisseur d'une fille innocente et vertueuse. Mais cet épisode du premier acte, en mettant l'auteur à portée de montrer Henri IV et son ami en présence l'un de l'autre, contribua beaucoup au succès. On sut bon gré à l'auteur d'avoir

mis sur la scène cette fameuse conversation tirée presque mot à mot des Mémoires de Sully. Ce qui lui appartient davantage, c'est le langage naïf et gai de ses paysans, et surtout la bonhomie de Michaut. La scène du repas fera toujours plaisir, tant que nous en aurons à voir un bon roi jouer, sans être connu, d'un hommage qui est l'effusion du cœur, et qui ne peut être suspect.

*Dupuis et Desronais*, tiré du roman des *Illustres Françaises*, est une pièce de caractère : celui de Dupuis est bien soutenu ; et s'il n'est pas dans l'ordre commun, il n'est pas non plus hors de nature. Il est très-possible qu'un vieillard qui voit sa fin prochaine craigne d'autant plus l'abandon de ses enfans, qu'il sent mieux le prix et le besoin de leur tendresse. Sa défiance est portée loin ; mais la défiance est un des attributs et des malheurs de l'âge avancé ; elle est motivée dans la personne de Dupuis autant qu'elle peut l'être, et quand elle cède à l'attendrissement que lui font éprouver sa fille et Desronais, tous deux à ses pieds, et lui demandant leur bonheur en promettant de faire le sien, il en résulte un dénoûment plein d'intérêt. L'incident de la lettre, et la manière dont Dupuis en tire parti contre Desronais, est d'un bon comique, et la justification de Desronais, le pardon que Marianne lui accorde, sont d'une vérité théâtrale. La versification est la partie faible de cet ouvrage ; c'est de la prose rimée et con-

struite avec assez de peine ; mais tous les sentimens sont naturels ; rien de faux , rien de recherché. Cette comédie laisse au lecteur beaucoup à désirer , mais sans que le spectateur puisse s'en apercevoir.

Ce qui compose le *Théâtre de société* du même auteur ne peut être joué que dans celles où l'on se met au-dessus de toute décence en faveur de la gaieté. Il est bien vrai aussi que la gaieté qui tient à la licence est plus facile qu'aucune autre ; mais celle de Collé est si originale et si franche , qu'on pourrait croire qu'elle n'avait pas besoin de si mauvaises mœurs , quand même il ne l'aurait pas prouvé dans les ouvrages qu'il a mis au théâtre.

Malgré les défauts que j'y ai remarqués , je les crois très-supérieurs en tout à une pièce qui , depuis quelque temps , est fort à la mode , et qui pour cela ne m'en paraît pas meilleure : c'est *la Coquette corrigée*. La fortune qu'elle a faite tout récemment , et le peu de succès qu'elle avait eu auparavant dans sa nouveauté et dans ses reprises , prouvent à la fois la décadence actuelle du goût , et le pouvoir de la figure et du jeu d'une actrice séduisante. Lorsqu'elle fut jouée pour la première fois en 1755 , elle avait pour elle tous les titres de faveur qui peuvent attirer la bienveillance. Son auteur , La Noue , était aimé comme acteur , et personnellement estimé ; il joua dans sa pièce , et nous avons encore le discours par lequel il exprimait aux spectateurs , avant la re-

présentation, le double embarras qu'il devait éprouver. Cette situation si critique était bien propre à obtenir l'indulgence : cependant la pièce fut très-médiocrement accueillie, et même excita de fréquens murmures. Les représentations furent très-peu suivies ; elles ne le furent pas davantage aux deux reprises qui se succédèrent à de longs intervalles, avant la dernière, donnée il y a trois ans, et qui attira la foule. Il n'en est pas moins vrai qu'il n'y a ni intrigue, ni caractères, ni situations, ni comique d'aucune espèce. Le seul nœud ( si l'on peut appeler un nœud ce qui ne rencontre aucun obstacle réel ), c'est le projet d'Orphise, qui, pour corriger Julie, sa nièce, de la coquetterie, désire de l'amener à prendre du goût pour Clitandre, donné pour le seul homme honnête et raisonnable de tous ceux qui paraissent dans la pièce. Cette entreprise est d'autant moins difficile, que, dès les premiers actes, Julie laisse voir de l'inclination pour lui, et que cette inclination paraît être vive au troisième. Orphise pourtant croit avoir besoin de mettre en avant un intérêt de rivalité pour déterminer Julie ; elle lui fait croire que Clitandre veut l'épouser elle-même, comme si ce devait être un triomphe bien piquant pour une jeune coquette de l'emporter sur sa tante. Quant aux moyens que l'auteur emploie pour corriger Julie, les voici : d'abord c'est la visite d'une présidente qui ne reparait pas dans



la pièce , et dont le rôle est évidemment postiche : elle est liée avec Julie ; et, s'avisant d'avoir tout à coup des prétentions sur Clitandre , elle vient chez Julie faire une scène indécente et ridicule , et lui enlever presque de force Clitandre qu'elle emmène avec elle. L'étourderie de cette femme commence à faire rougir Julie , qui craint de lui ressembler ; mais , pour juger s'il est possible qu'elle ait si peu d'amour-propre et tant de crainte , il suffit de voir comment cette présidente s'exprime , et comment on la traite. Il faut se souvenir que l'auteur a voulu peindre des travers de la bonne compagnie , et qu'il fait parler ainsi cette présidente :

. . . . . La prudence  
Interdit à madame *ici* la concurrence.  
Elle ne voudra point , par un bruyant débat ,  
Me préparer l'honneur d'un *triomphe d'éclat*.  
Elle n'ignore pas que plus on me résiste ,  
Et plus à l'emporter ma volonté persiste.

Ce langage est celui de ces vieilles folles de comédie , de ces Aramintes courant après les hommes qui les fuient , et ne jouant sur la scène qu'un rôle de charge. Mais la présidente n'est donnée ni pour vieille ni pour folle ; c'est une femme du bon ton , et que l'on a crue capable d'être la rivale de Julie , qui est dans tout l'éclat de la jeunesse et de la beauté. On peut juger par là si les convenances sont remplies , et si Julie , que tant

d'adorateurs viennent chercher, peut se reconnaître dans le personnage qui vient chez elle chercher Clitandre. Ce n'est pas tout : Clitandre lui témoigne une indifférence qui est très-voisine du mépris; il lui dit :

Vous m'aimez donc beaucoup?

LA PRÉSIDENTE.

Qui? moi! si je vous aime?

Que répondre à cela? J'en ris malgré moi-même.

Sur quoi un marquis ( nous verrons tout à l'heure ce que c'est que ce marquis ) lui dit poliment et décemment :

Parbleu! la question est neuve, et me ravit :

Nul amant, j'en suis sûr, jamais ne vous la fit.

Telle est la première leçon qu'on donne à Julie pour la dégoûter d'être coquette. La seconde est tout aussi bien imaginée. Elle a écrit à un Éraсте de ces billets qui ne signifient rien , et sur lesquels cet Éraсте s'est cru aimé ; les mêmes avances que pouvaient contenir ces billets, elle les a faites à un autre : voilà Éraсте furieux, et d'autant plus que Julie a écrit à une femme sur laquelle il a des vues une lettre où elle parle fort légèrement de lui et de son amour. Là-dessus Éraсте ne projette rien moins que d'imprimer les billets de Julie ; mais comme, malgré ses fureurs, il est ap-

paremment très-complaisant pour ses rivaux, il remet à Clitandre ces terribles lettres, et Clitandre les rend à Julie, qui verse des larmes de reconnaissance. Il n'est pas sans exemple que quelques escrocs aient séduit l'innocence d'une jeune fille bien crédule, et, ayant d'elle des lettres décisives, aient tiré de l'argent de son père pour rendre ces lettres qu'ils menaçaient d'imprimer. Il y a des aventures de ce genre connues à la police, mais je ne me souviens pas d'avoir jamais ouï dire qu'un homme de la classe des honnêtes gens ait menacé publiquement d'imprimer des lettres, et des lettres de pure galanterie : celui qui ferait cette menace serait à coup sûr ridicule, et, qui plus est, déshonoré.

Le marquis dont j'ai parlé tout à l'heure est précisément le Versac des *Égaremens du cœur et de l'esprit* ; c'est un précepteur de corruption, un homme qui débite gravement des leçons d'impudence et de libertinage. Il n'y aurait rien à dire s'il était humilié et puni ; mais ni l'un ni l'autre. Julie, qui s'est faite sa très-humble écolière, ose pourtant risquer devant lui le mot de *décence*, lorsqu'il ne lui propose rien moins que de rompre, sans aucune raison, avec une tante dont elle est chérie, et cela uniquement pour se faire honneur dans le monde.

JULIE.

Mais la décence...

LE MARQUIS.

Encore ! On n'y peut plus tenir,  
 Et ce terme est ignoble à *faire évanouir*.  
 Laissez là pour toujours et le mot et la chose.  
 Savez-vous bien qu'à tort votre nom en impose ?  
 Par un *début* d'éclat vous nous éblouissez ;  
 Rien ne *révèle* à l'air dont vous vous annoncez :  
 « Des cœurs et des esprits voilà la souveraine ;  
 « Scrupules, préjugés, dit-on, rien ne la gêne. »  
 Point : ce sont des égards, de la discrétion,  
 Une tante partout qui nous donne le ton.  
 Après six mois d'épreuve, on dit *douceur* encore...  
 Oh ! parbleu ! finissez, ou je vous déshonore.

JULIE.

Mais que voulez-vous donc ?

LE MARQUIS.

Que vous fixiez les yeux  
 Par quelque *bon éclat*, et qu'en attendant mieux  
 Vous rompiez dès ce soir tout net avec Orphise.  
 Qu'avez-vous fait encor, parlez avec franchise,  
 Qui *peint* parmi nous vous faire respecter ?  
 Quelques discours malins qu'on n'ose plus citer,  
 Des billets malfaisans, d'innocentes ruptures,  
 Des traits demi-méchans, quelques noirceurs obscures,  
 Du bruit tant qu'on en veut, point de faits, du jargon ;  
 C'est bien ainsi *vraiment* que l'on se fait un nom !  
 Décidez-vous, vous dis-je, ou je vous abandonne.

Il est impossible qu'une femme à qui l'on ne peut reprocher jusque-là qu'un peu de légèreté et de coquetterie, travers fort communs à son âge, mais qui n'a ni rien dit ni rien fait qui annonce un caractère gâté et une femme corrompue, qui

même va tout à l'heure revenir des erreurs de sa jeunesse, et s'en repentir assez pour exciter un moment d'intérêt, entende sans indignation des discours qui sont pour elle le dernier degré de l'avilissement. Le méchant de Gresset, qui veut corrompre un jeune homme, garde avec lui cent fois plus de mesure que ce marquis n'en garde avec une jeune femme; et cependant quelle différence devait y mettre celle du sexe, et dans un sens tout contraire! Mais Gresset connaissait les bienséances du monde, et La Noue ne l'avait guère vu que dans les coulisses. S'il voulait donner une bonne leçon à Julie, il en avait une belle occasion. Qu'elle eût été effrayée, révoltée que des indiscretions et des étourderies l'eussent mise dans le cas d'écouter de pareils discours, et d'être insultée à ce point, c'est alors qu'on eût pardonné à l'auteur tout ce qu'il peut y avoir d'outré dans l'insolence absurde et outrageante du marquis : on l'aurait vu puni par l'humiliation que pouvaient répandre sur lui le mépris et l'horreur que lui aurait témoignés Julie. Point du tout; elle ne donne pas le plus léger signe du plus léger mécontentement, et le marquis la laisse en lui disant que, si elle ne lui obéit pas, il *se brouille* avec elle *pour jamais*. Il faut avouer que, pour une femme que l'on présente avec tous les charmes possibles pour une coquette qui veut soumettre tous les cœurs, elle joue là un rôle bien étrange. Mais

aussi comment est-elle coquette? Il faut la voir avec Clitandre qu'elle veut subjuguier. D'abord elle vient le chercher pendant qu'on joue dans un autre salon : passe ; c'est une espèce d'avance qu'une coquette peut se permettre, et qui n'engage à rien.

A l'un de vos rivaux j'ai fait prendre mon jeu.

CLITANDRE.

Mais, de grâce, pourquoi me nommer son rival?  
Il vous aime, dit-on.

JULIE.

Sans doute : et vous ?

CLITANDRE.

Madame,

Jamais...

JULIE.

Ah ! vous voulez déguiser votre flamme ;  
Vous voulez m'adorer sans que j'en sache rien.  
Eh ! cessez d'affecter ce modeste maintien.  
Vous m'aimez : tout est dit. Eh bien ! mon cher Clitandre,  
D'honneur, c'est un aveu que je brûlais d'entendre.

CLITANDRE.

Tout est dit ! Permettez...

JULIE.

Allons, regardez-moi.

Je le veux.

CLITANDRE.

Volontiers.

JULIE.

Eh bien donc !

CLITANDRE.

*Je vous sers.*

JULIE.

Est-ce tout ?

CLITANDRE.

Les beaux yeux ! la charmante figure !

JULIE.

Fort bien, continuez.

CLITANDRE.

Tout est dit, je vous jure.

JULIE.

Non, non : vos yeux à moi m'en disent beaucoup plus.  
 Vous m'aimerez, monsieur ; vos soins sont superflus.

C'est justement la conversation de la Bélise de Molière avec un autre Clitandre ; mais cette Bélise est donnée pour une vieille extravagante, et la coquette du *Misanthrope* parle un autre langage. C'est que Molière avait pris le modèle de sa coquette à la cour de Louis XIV, et qu'apparemment La Noue avait pris le sien dans *le Sopha* de Crébillon.

Julie continue sur le même ton :

Vous vous rendez enfin ?

CLITANDRE.

*Vous me faites pitié.*

Le joli dialogue ! Tout cela sera sifflé partout où

il y aura du bon sens et de la connaissance du monde et du théâtre. Ailleurs il lui dit :

On peut vous désirer ; mais vous aimer ? jamais.

Si les femmes ne sont pas trop fâchées qu'on les *désire*, je ne crois pas qu'elles soient flattées qu'on le leur dise de cette manière, ni qu'un homme qui a quelque politesse leur fasse un pareil compliment. C'est pourtant cet homme dont cette prétendue coquette devient éperdument amoureuse en quelques heures, et c'est ici un des plus grands inconvéniens de la pièce et de toutes celles qu'on a faites sur ce plan, depuis Marivaux qui en a donné l'exemple. Vous ne trouverez dans aucun de nos bons comiques l'intérêt fondé sur ces passions subites, qui naissent le matin, et qui amènent un mariage le soir ; ni de ces caractères changés et corrigés dans vingt-quatre heures : l'un et l'autre est également contraire à la vraisemblance morale et à l'intérêt dramatique. Ce sont là des sujets et des plans conçus à faux, et leur succès est un des symptômes de la décadence de l'art.

Ce même Clitandre débute avec Julie par un procédé qui n'est pas moins contraire que tout le reste aux convenances les plus communes. Julie lui fait dire de l'attendre, qu'elle voudrait lui parler. Il répond : *Je n'ai pas le loisir*. Il rend à la femme de chambre une lettre que Julie lui a



écrite; il feint de croire que la lettre n'est pas pour lui. La soubrette lui assure très-positivement le contraire; elle va jusqu'à lui dire, en parlant de sa maîtresse :

Je sais son secret.

CLITANDRE.

Soit : je ne veux pas l'apprendre.

JULIE.

Vous savez fort mal vivre, au moins, monsieur Clitandre.

Assurément elle a raison; et, quoique ce soit un manège connu de jouer l'indifférence pour piquer la coquetterie, ce n'est pas avec une femme à qui l'on doit des égards que l'on se permet de manquer si grossièrement aux premières règles de la politesse. Mais aucun des personnages de la pièce n'a l'air de s'en douter. Un vieux comte, oncle du marquis, l'un des soupirans de Julie, personnage calqué sur vingt autres de la même espèce, se croit aussi en droit de se plaindre d'elle, et voici les adieux qu'il lui fait, à elle, au marquis et à Clitandre :

. . . Je me vengerai d'un si sanglant outrage.  
Toujours en l'air, toujours trahissant et trahis,  
Faites un monde à part, et soyez le mépris  
De tout le genre humain.

Je ne sais pas dans quel monde La Noue avait pu voir que ce langage fût de mise.

Le style ne vaut pas mieux : il y a quelques jolis vers; par exemple, ces deux-ci, qui furent remarqués dans la nouveauté :

Le bruit est pour le fat, la plainte est pour le sot :  
L'honnête homme trompé s'éloigne et ne dit mot.

Mais, en général, le style est chargé de termes impropres, d'expressions fausses ou recherchées, et infecté d'un jargon qui depuis n'a eu que trop d'imitateurs. Je n'ai fait mention d'un si mauvais ouvrage que parce que son succès est un des scandales de nos jours.

Marivaux se fit un style si particulier, qu'il a eu l'honneur de lui donner son nom : on l'appela *marivaudage*. C'est le mélange le plus bizarre de métaphysique subtile et de locutions triviales, de sentimens alambiqués et de dictionnaires populaires : jamais on n'a mis autant d'apprêt à vouloir paraître simple ; jamais on n'a retourné des pensées communes de tant de manières plus affectées les unes que les autres; et, ce qu'il y a de pis, ce langage hétéroclite est celui de tous les personnages sans exception. Maîtres, valets, gens de cour, paysans, amans, maîtresses, vieillards, jeunes gens, tous ont l'esprit de Marivaux : certes, ce n'est pas celui du théâtre. Cet écrivain a sans doute de la finesse ; mais elle est si fatigante ! il a une si malheureuse facilité à noyer dans un long verbiage ce qu'on pourrait

dire en deux lignes ! Et ce qui paraîtrait incompréhensible, si l'on ne savait jusqu'où peuvent aller les illusions de l'amour-propre, il semble persuadé que lui seul a trouvé le vrai dialogue de la comédie. Il dit dans une de ses préfaces : « On n'é-  
 » crit presque jamais comme on parle ; la com-  
 » position donne un autre tour à l'esprit ; c'est  
 » partout *un goût d'idées pensées et réfléchies*,  
 » dont on ne sent point l'uniformité, parce qu'on  
 » l'a reçu et qu'on s'y est fait.... *J'ai tâché de*  
 » *saisir le langage des conversations et la tour-*  
 » *nure des idées familières.* » Pour savoir com-  
 ment il s'y est pris, il suffit de lire, deux pages  
 après, la première scène de la pièce entre une  
 suivante et sa maîtresse, qui lui dit qu'elle ne veut  
 point se marier :

LISETTE.

Vous ! avec ces yeux-là, je vous en défie, madame.

LUCILE.

Quel raisonnement ! Est-ce que les yeux décident de quelque chose ?

LISETTE.

Sans difficulté : les vôtres vous condamnent à vivre en compagnie.  
*Par exemple, examinez-vous ; vous ne savez pas les difficultés de*  
 l'état austère que vous embrassez : il faut avoir le cœur bien fermé  
 pour le soutenir...

LUCILE.

Toute jeune et tout aimable que je suis, je n'en aurais pas pour  
 six mois avec un mari, et mon visage serait mis au rebut ; de dix-  
 huit ans qu'il a, il sauterait tout d'un coup à cinquante.

LISETTE.

Non pas, s'il vous plaît : il ne vieillira qu'avec le temps, et n'enlaidira, qu'à force de durer.

LUCIE.

Je veux qu'il n'appartienne qu'à moi, que personne n'ait à voir ce que j'en ferai, qu'il ne relève que de moi seule. Si j'étais mariée, ça ne serait plus mon visage; il serait à mon mari, qui le laisserait là, à qui il ne plairait pas, et qui lui défendrait de plaire à d'autres : j'aimerais autant n'en point avoir.

En voilà-t-il assez sur son visage ? C'est pourtant cet étrange babillard que Marivaux appelle *le langage des conversations et la tournure des idées familières*. S'il y a des gens qui conversent de ce ton, il ne faut les mettre sur le théâtre que pour en faire sentir le ridicule, comme a fait Molière de celui des *Précieuses*; mais faire parler ainsi tous les personnages d'une comédie, c'est mettre gratuitement sur la scène l'ennui de quelques sociétés de caillettes et d'originaux; et n'est-ce pas nous rendre un beau service ?

On joue quelques pièces de Marivaux, *la Surprise de l'Amour, le Legs, l'Épreuve, le Préjugé vaincu*: celles-là, comme toutes les autres, sont remarquables par l'uniformité de moyens, de ton et d'effet. Il semble que l'auteur n'ait vu dans les femmes autre chose que la coquetterie, et qu'il n'ait remarqué dans l'amour que ce qu'il y entre d'amour-propre. Il y en a beaucoup sans doute, mais il n'est ni juste, ni adroit, ni heureux de

n'y apercevoir rien de plus : c'est avoir la vue très-bornée , et si Marivaux voyait finement , il ne voyait pas loin. Toutes ces nuances légères peuvent passer dans un roman ; mais au théâtre il faut des couleurs plus fortes et des traits plus prononcés. On peut perdre du temps dans un roman , et faire valoir les petites choses ; mais au théâtre on a trop peu de temps , et il faut savoir mieux l'employer. Ce n'est pas dans une vaste perspective qu'il faut exposer des miniatures qui ne sont bonnes à voir qu'avec une loupe. Ce grand espace est fait pour de grands tableaux ; les caricatures même , faites à la brosse , y valent mieux que de petites découpures enluminées : les premières ne sont pas de bon goût , mais elles peuvent du moins amuser ; les secondes peuvent n'être pas sans art , mais elles ennuient , et c'est une triste dépense d'art et d'esprit que celle qui n'aboutit qu'à ennuyer.

C'est ce que j'ai observé souvent aux pièces de Marivaux : on sourit , mais on bâille. Le nœud de ses pièces n'est autre chose qu'un mot qu'on s'obstine à ne dire qu'à la fin , et que tout le monde sait dès le commencement. Les obstacles ne naissent jamais que de son dialogue ; et , au lieu de nouer une intrigue , il file à l'infini une déclaration ou un aven. Des ressorts de cette espèce sont trop déliés pour être attachans ; et , pour comble de malheur , ce fil imperceptible lui

échappe souvent des mains : on le voit sans cesse occupé à le rattacher maladroitement quand il est rompu. Dans *la Surprise de l'Amour*, dans *le Legs* (pour ne citer que ces deux-là), vous remarquerez deux ou trois endroits où, quelque effort que fassent les personnages pour ne pas s'expliquer ou ne pas s'entendre, la pièce est évidemment finie, et vous vous impatientez contre l'auteur, qui veut parler à toute force, quand au fond il n'y a plus rien à dire.

Dans le recueil des œuvres de Saint-Foix on trouve dix ou douze petites pièces intitulées, je ne sais pourquoi, comédies. Ce sont de petits tableaux de féerie ou de mythologie, qui sur la scène peuvent plaire aux yeux, mais qui n'ont rien de dramatique et surtout rien de comique : de ce genre sont *les Grâces*, que j'ai vu reprendre plusieurs fois, et *l'Oracle*, que l'on représente souvent. Ces deux bagatelles, et surtout la dernière, furent célébrées au delà de toute mesure, du vivant de l'auteur, par cette espèce d'hommes qui se plaisent à exalter les petites choses en haine des grandes. *L'Oracle* eut une vogue prodigieuse dans sa nouveauté ; mais on n'ignore pas quelle en fut la cause. Un acteur de la plus belle figure, et dont les grâces nobles avaient extrêmement réussi même ailleurs qu'au théâtre, Grandval, y jouait avec la belle Gaussin ; et si l'on se rappelle le sujet de la pièce, on concevra

que ce pouvait être un spectacle assez attrayant de voir deux créatures charmantes exposer sur la scène les jeux et les caresses de l'amour : il n'en faut pas tant pour faire courir tout Paris ; sa pièce d'ailleurs (quelque nom qu'on veuille donner à un petit drame fondé tout entier sur le merveilleux de la baguette, c'est-à-dire, sur tout ce qu'il y a de plus aisé) a de l'agrément et de la délicatesse dans les détails. C'est tout ce qu'on peut demander dans ces sortes de compositions de fantaisie, qu'il était aussi ridicule de prôner qu'il le serait de soumettre aux règles de la critique ce qui n'est qu'une exception à celles de l'art. Mais il en est de plus importantes encore, celle de la morale, et l'on peut marquer cette pièce comme la première où, sur un théâtre régulier, l'on se soit permis d'arranger des tableaux de volupté, apparemment parce qu'il est plus aisé de parler aux sens qu'à l'esprit et au cœur :

Avant de passer à *La Chaussée*, qui s'est fait un genre à lui, dont Voltaire même s'est fort rapproché dans *l'Enfant prodigue* et dans *Nanine*, il faut, pour compléter l'article des pièces en un acte qui méritent qu'on en fasse mention, dire un mot de *la Jeune Indienne* ; joli petit drame qui, quoique sans intrigue, n'est pas sans intérêt. Chamfort l'a tiré tout entier du rôle de cette jeune sauvage dont la naïveté contraste agréablement avec les institutions sociales dont

elle ne saurait avoir d'idée. Ce contraste, il est vrai, n'avait rien de neuf au théâtre; mais le canevas satirique qu'il présente est toujours piquant par lui-même, et bien plus encore quand la censure de ce que nous sommes est dans la bouche d'un personnage hors de nos mœurs, qui, ne voyant que ce qu'elles ont à ses yeux de factice, ne saurait deviner ce qu'elles ont de raisonnable dans les rapports de la société civilisée. De là naît l'intérêt des détails; mais, quelque heureux qu'ils soient dans le rôle de Betti, cet intérêt ne suffirait pas sans celui de la situation, qui est touchante dès qu'on la voit menacée de perdre l'ameant dont elle a été la libératrice, et qu'elle croit avec raison lui appartenir. A la vérité, ce danger ne dure qu'un moment, et ne tient qu'à une espèce d'indécision faible et instantanée de l'Anglais Belton; mais c'en est assez pour donner à Betti le temps de faire entendre la plainte de l'amour dans le langage d'une habitante des bois, dont l'auteur a très-bien saisi la vérité pénétrante et la douce simplicité. C'en était assez pour soutenir un acte; et le rôle de Mowbray, le premier quaker qu'on ait mis sur la scène, achève de donner à l'ouvrage une teinte d'originalité. Le style, à quelques fautes près, est en général facile et naturel, et le dialogue est ingénieux sans affectation. Mais ce qui est très-remarquable, c'est que le naturel dans les idées et la facilité de diction,



caractères de ce coup d'essai de la jeunesse de Chamfort, ne se sont jamais retrouvés depuis dans aucune de ses compositions poétiques.

Il donna, quelques années après, un acte en prose, *le Marchand de Smyrne*, dont le fond, tiré des *Captifs* de Plaute, pouvait fournir trois actes très-intéressans. C'est un Turc de Smyrne, qui, ayant été racheté à Marseille par un Français, et rendu à sa patrie et à une femme qu'il adore, a fait vœu, en reconnaissance de ce bienfait, de racheter tous les ans un captif chrétien. Le premier qui lui en présente l'occasion est précisément son libérateur, amené à Smyrne par des corsaires qui l'ont pris dans un bâtiment maltais, avec sa maîtresse qu'il allait épouser. D'un autre côté, la femme de cet honnête Turc, nommé Hassan, s'est promis aussi de racheter une femme chrétienne; et l'on conçoit au premier coup d'œil combien de situations et de sentimens on pouvait tirer de cette réunion de circonstances, susceptibles de tout l'intérêt d'un roman sans en avoir l'invraisemblance. Il suffisait de faire naître des obstacles à la délivrance des deux captifs, et cela n'était pas très-difficile. Mais l'auteur termine tout dès l'instant de la reconnaissance, qui, ne produisant aucune espèce de suspension ni de crainte, est par cela même sans aucun effet dramatique. L'auteur ne paraît pas en avoir cherché d'autre que celui de la satire, devenue dès lors

et pour toujours le fond de son caractère et de son esprit. Il ne vit dans sa pièce que le rôle de son marchand d'esclaves, et un cadre pour des épigrammes très-faciles contre les médecins, les jurisconsultes, les gentilshommes, les barons, etc., qui peuvent être en effet, pour parler le langage de Kalid, *de dure défaite* dans un marché de Smyrne. Chamfort, qui était *philosophe*, oublia trop que Montesquieu et Newton n'y auraient pas été vendus plus cher; et c'en est assez pour sentir que ce genre de plaisanterie n'était pas réellement très-philosophique, et n'avait pas ce fond de moralité qui donne tant de prix à la plaisanterie de Molière.

*Le Marchand de Smyrne*, que l'on joue encore, n'est donc qu'une bluette d'esprit, une espèce de proverbe plutôt qu'une comédie, et suffirait pour prouver dans l'auteur la stérilité absolue de conception dramatique. Mais son *Mustapha* prouve beaucoup plus contre lui pour tout homme qui n'est pas étranger à l'art du théâtre; et si j'en parle ici en passant, c'est pour rassembler, suivant mon usage, tout ce qui regarde les compositions théâtrales de l'auteur, dont il ne pouvait être question que dans le seul genre où il reste quelque chose de lui. Il résulte de la lecture de ce *Mustapha* que l'esprit de Chamfort était l'opposé du talent tragique. Le tragique s'offrait de lui-même dans ce sujet, traité deux fois

avec succès , d'abord en 1717, par Belin , et de nos jours , sous le titre de *Roxelane* , par M. de Maison-Neuve. La pièce de Belin n'avait pu se soutenir , à cause de l'extrême faiblesse de la diction , et surtout à cause de l'infériorité des deux derniers actes , beaucoup moins bien conçus que les premiers. Celle du jeune auteur qui vint après Belin et Chamfort a été long-temps applaudie et suivie dans la nouveauté. J'ignore pourquoi l'auteur n'a pas jugé à propos de l'imprimer ; et si elle n'a pas été reprise , c'est apparemment par les mêmes raisons qui , depuis la révolution , écartent de la scène tant d'autres ouvrages , grâces à l'inquisition si dignement républicaine , qui est encore un des caractères de notre liberté. Quoi qu'il en soit , cette heureuse tentative de l'auteur de *Roxelane* , jouée peu d'années après la pièce de Chamfort , démontrait assez combien celle-ci était déjà oubliée ; et la destinée de *Mustapha* avait fait voir que la plus éclatante faveur ne peut défendre long-temps un mauvais ouvrage contre l'opinion publique. Aussi puissamment protégé par la cour que l'avait été le *Catiline* , il ne put même , comme celui-ci , faire un moment d'illusion sur la scène. Il avait reçu à Versailles des applaudissemens concertés ; à Paris , il fut très-froidement accueilli le premier jour , et abandonné le second. Ce drame , de la plus mortelle froideur , sans action , sans intérêt , sans conduite ,

sans caractères, sans situations, se traina quelque temps dans la solitude, et tomba enfin du poids de l'ennui : jamais il n'a reparu. L'auteur avait annoncé tout haut qu'il consentait à être jugé sur ce drame, et avec d'autant plus de raison qu'il y avait travaillé quinze ans. On y reconnut unanimement l'absence totale du génie tragique. Mais apparemment les amis de l'auteur s'imaginèrent que personne en France ne se connaissait plus en vers, car ils imprimèrent que le style de *Mustapha* était celui de Racine. La vérité est que la versification est en général pure et correcte, mais sans aucune espèce de force poétique et dramatique : ce n'est pas plus le style de la tragédie que ce n'en est l'esprit. Tout est glacé dans cette composition, qui est aujourd'hui dans un aussi profond oubli que les pièces jouées avant Corneille.

Chamfort, dégoûté du théâtre, ou plutôt du public, travailla quelques petits contes qu'on a recueillis après sa mort. Hors deux ou trois, qui même sont plutôt des épigrammes que des contes, on ne trouve dans les autres qu'une gaieté pénible, une diction entortillée, une recherche fatigante de ce qu'on appelle du trait, des idées décousues, du jargon, de l'obscurité, du mauvais goût : en un mot, tout ce qu'il y a de plus opposé à ce genre de poésie, c'est-à-dire, tous les efforts possibles de l'esprit dans ce qui n'en doit être que le jeu et la saillie.

Nous verrons ailleurs, dans les écrits posthumes de Chamfort, comment il peut être classé dans la philosophie moderne. Ses *Éloges* de Molière et de La Fontaine sont d'un écrivain très-ingénieux, mais qui a plus de critique et de goût que d'éloquence. En total, rien de ce qu'il a fait n'appartient ni à l'éloquence ni à la poésie : ce fut un homme de beaucoup d'esprit, bien plus qu'un homme de talent; il n'en avait montré que le germe dans sa *Jeune Indienne*, et ce germe avorta. Ce n'est pas ici le lieu de relever tout ce qu'il y a d'erreurs, de bévues et de faussetés dans la notice historique qu'on a jointe à l'édition de ses Œuvres. C'est la suite naturelle de cette partialité ouverte qui tient aux événemens d'une révolution dont il devint la victime dès qu'il cessa d'en être l'apôtre; et, sous ce point de vue, ce n'est pas ici que le malheureux Chamfort et son éditeur doivent être appréciés.

# TABLE

## DES MATIÈRES.

### TROISIÈME PARTIE.

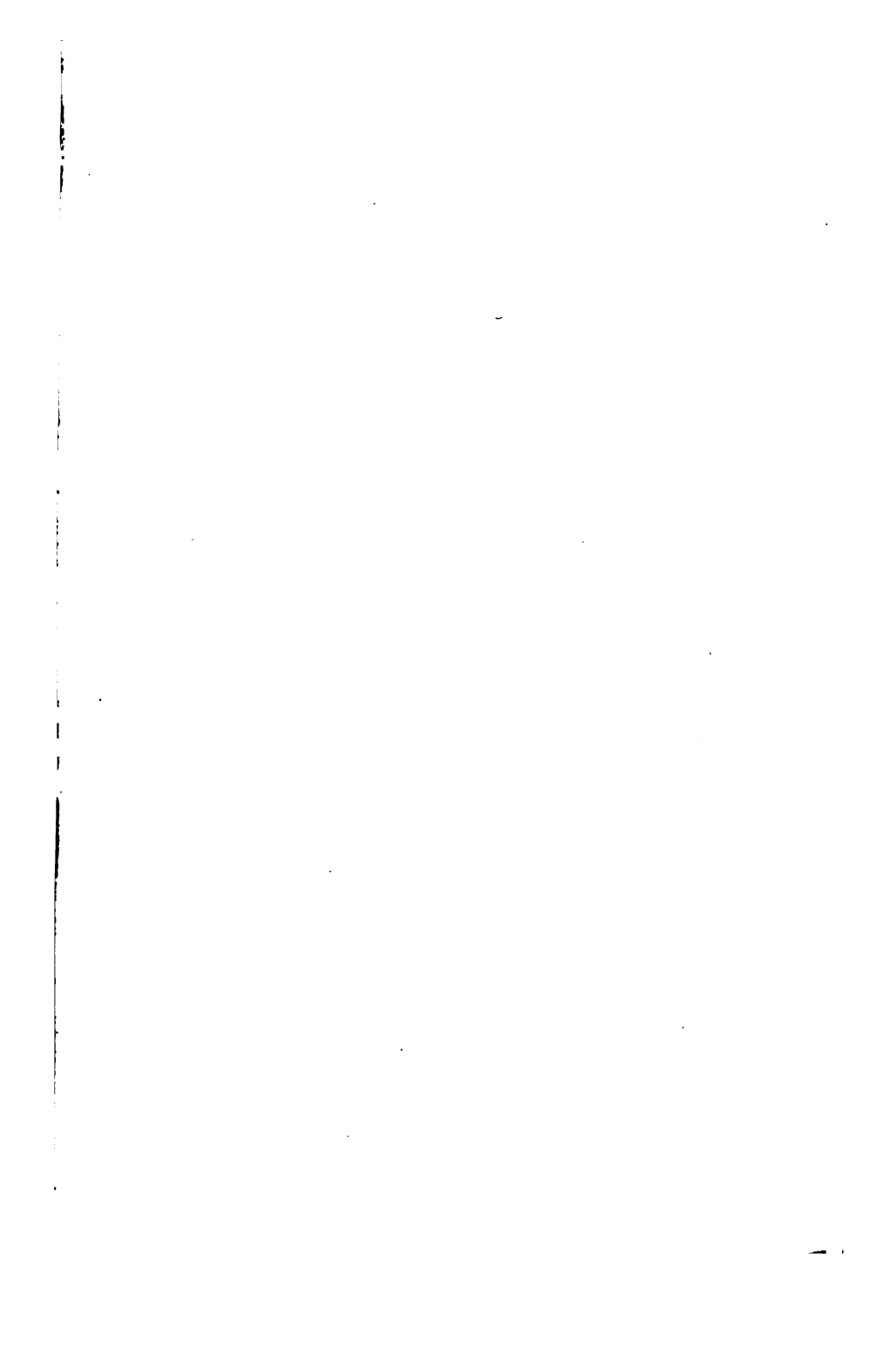
XVIII<sup>e</sup>. SIÈCLE.

SUITE DU LIVRE PREMIER. — POÉSIE.

	Pages.
CHAP. IV. Des Tragiques d'un ordre inférieur. . .	1
SECTION PREMIÈRE. Théâtre de Crébillon. . .	<i>ibid.</i>
SECT. II. La Grange-Chancel, La Motte, Piron, Le Franc de Pompignan. . . . .	145
SECT. III. La Noue, Guymond de la Touche, Châteaubrun, Le Mierre. . . . .	208
SECT. IV. Saurin et Du Belloi. . . . .	240
CHAP. V. De la Comédie dans le dix-huitième siècle. . . . .	289
SECTION PREMIÈRE. Examen de cette question : <i>Si l'art de la Comédie est plus difficile que celui de la Tragédie. . . . .</i>	<i>ibid.</i>
SECT. II. Destouches. . . . .	309
SECT. III. Piron et Gresset. . . . .	324
SECT. IV. Boissi et Le Sage. . . . .	348
SECT. V. Le Grand, Fagan, La Motte, Pont- de-Veyle, Desmahis, Barthe, Collé, La Noue, Marivaux, Saint-Foix, Chamfort, etc.	365

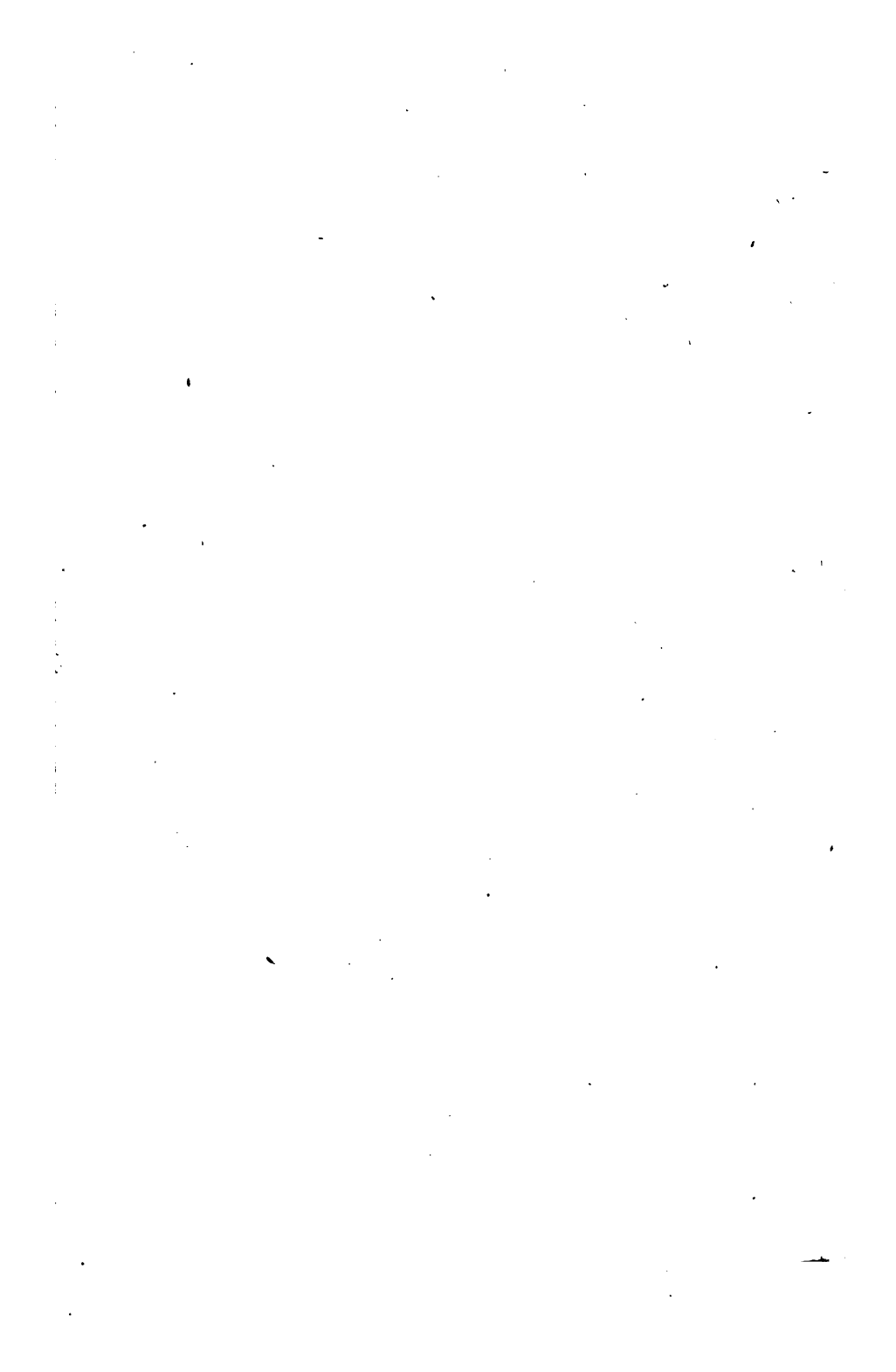
FIN DE LA TABLE.











**RETURN TO**  **CIRCULATION DEPARTMENT**  
202 Main Library

## 202 Main Library

**642-3403**

LOAN PERIOD 1 <b>HOME USE</b>	2	3
4	5	6

**ALL BOOKS MAY BE RECALLED AFTER 7 DAYS**

1-month loans may be renewed by calling 642-3405

**6-month loans may be recharged by bringing books to Circulation Desk**

**Renewals and recharges may be made 4 days prior to due date**

**DUE AS STAMPED BELOW**

FEB 3 1977		
REC. CIR. JAN 13 77		
MAY 6 1979	5	
REC. CIR. MAY 3 1979		
MAY 1 1982		
RECEIVED EY.		
MAY 1 1982		
COMMUNICATIONS DEPT.		

FORM NO. DD 6, 40m, 6'76

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, BERKELEY  
BERKELEY, CA 94720

21

